



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

Ética y estética en el proyecto novelístico del *Cuaderno de navegación en un sillón voltaire* de Alfredo Bryce Echenique. Una propuesta de lectura bakhtiniana
2010-I

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Mario Antonio COSSÍO OLAVIDE

ASESOR

Mg. Marcel Martín VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2010



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cossio, M. (2010). *Ética y estética en el proyecto novelístico del Cuaderno de navegación en un sillón voltaire de Alfredo Bryce Echenique. Una propuesta de lectura bakhtiniana 2010-I*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| i. Índice | 3 |
| ii. Agradecimientos | 5 |
| iii. Abreviaciones | 6 |
| iv. Introducción | 8 |
| 1. Balance de la crítica sobre Alfredo Bryce Echenique y el <i>posboom</i> | 12 |
| 1.1. Perspectivas críticas | 12 |
| 1.1.1. La crítica y la obra de Bryce Echenique | 12 |
| 1.1.2. La crítica y el <i>Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire</i> | 18 |
| a. Crítica periodística | 18 |
| b. Crítica y estudios literarios | 21 |
| 1.2. Análisis | 23 |
| 1.2.1. Bryce: crítica y personaje único | 23 |
| 1.2.2. Bryce y Bakhtin | 25 |
| 1.3. La obra de Bryce en el contexto del <i>posboom</i> | 26 |
| 2. El pensamiento de Mikhail Bakhtin | 30 |
| 2.1. La existencia y el sujeto | 30 |
| 2.2. Estética | 33 |
| 2.3. Errores interpretativos, teoretismo y la alternativa bakhtiniana | 35 |
| 2.4. Conclusiones | 40 |
| 3. La construcción del mundo del héroe | 42 |

| | |
|--|-----|
| 3.1. Influencia del sentimentalismo | 42 |
| 3.2. Música y espacios sentimentales | 56 |
| 3.3. El héroe y la novela de aprendizaje | 76 |
| 3.4. Conclusiones | 87 |
| 4. Polifonía y escucha en el díptico | 90 |
| 4.1. Estructura del díptico | 91 |
| 4.2. Polifonía en el discurso del díptico | 104 |
| 4.2.1. La voz de otros. Mecanismos de inclusión polifónica | 106 |
| 4.2.2. Música. Mecanismos de inclusión polifónica | 116 |
| 4.3. Ética y escucha del díptico | 118 |
| v. Conclusiones | 125 |
| vi. Bibliografía | 129 |
| vi.1. Bibliografía primaria | 129 |
| vi.2. Bibliografía secundaria | 130 |
| vi.3. Bibliografía complementaria | 138 |

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi asesor, Marcel Velázquez Castro, cuya constante labor y comentarios permitieron completar esta investigación. Quisiera agradecer también al profesor Camilo Fernández Cózman ya que bajo su supervisión tomó forma inicialmente el proyecto de tesis.

Finalmente, quisiera reconocer el apoyo económico dado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a través del Fondo de tesis de pregrado auspiciado por el Consejo Superior de Investigaciones.

ABREVIACIONES

Debido al uso constante de algunas obras hemos decidido utilizar abreviaciones para referirnos a ellas. Son las siguientes:

a. Mikhail Bakhtin:

Obras:

A&A: Art and Answerability
DI: The Dialogic Imagination. Four Essays
SpG: Speech Genres and Other Late Essays
PDP: Problems of Dostoevsky's Poetics
RHW: Rabelais and His World

Textos críticos sobre su obra:

CP: Creation of a Prosaics
BHM: Bakhtin and the Human Sciences
BHW: Dialogism. Bakhtin and His World
HY: The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin
NM: La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin

b. Alfredo Bryce Echenique:

Obras:

FC: La última mudanza de Felipe Carrillo
MR: La vida exagerada de Martín Romaña
NMEA: No me esperen en abril
OC: El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz
TP: Tantas veces Pedro
UMPJ: Un mundo para Julius

Textos críticos sobre su obra:

AC: Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica
MA: Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos
NS: La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental

INTRODUCCIÓN

El propósito de la presente tesis es realizar una interpretación abierta del díptico *Cuaderno de navegación en un sillón voltaire* de Alfredo Bryce Echenique, conformado por las novelas *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, trabajando a partir de las reflexiones literarias del teórico ruso Mikhail Bakhtin. Buscamos ampliar la lectura de las novelas, más allá de un análisis que destaque solamente sus componentes formales (estéticos), incursionando en el campo ético, determinando el fin moral de la escritura en el díptico y estableciendo una conexión entre la praxis escritural (estética) y el significado profundo del texto (ético) en la obra de Bryce Echenique

También deseamos complementar la lectura un tanto tradicionalista que la crítica literaria ha ofrecido sobre la obra bryceana, enfocándonos en lo que consideramos un tema global en esta: la representación del proceso de aprendizaje del artista latinoamericano y cómo este tema es el punto de partida del impulso creador en el autor.

Nuestro proyecto tiene como objetivo secundario rescatar la vigencia y utilidad del pensamiento de Mikhail Bakhtin para futuros análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Para lograr estos objetivos, hemos separado el desarrollo de esta tesis en cuatro capítulos. En el primer capítulo nos dedicamos a realizar un análisis y balance de crítica sobre la obra de Alfredo Bryce Echenique, desde la crítica literaria más inmediata, hasta textos de análisis más completos, realizamos un repaso de los momentos críticos más relevantes para nuestro estudio, con particular interés en aquellos que supongan el contacto de las obras de Bryce y el pensamiento de Bakhtin.

En el segundo capítulo presentamos un panorama general del pensamiento de Mikhail Bakhtin, con especial desarrollo de los componentes éticos de sus reflexiones, apuntando a errores comunes en su interpretación y su noción de la literatura desde la idea de compromiso ético del sujeto.

En el tercer capítulo iniciamos nuestro análisis sobre la obra de Bryce Echenique, trabajando sobre la estructuración del díptico a partir del modelo de las novelas de aprendizaje y la narrativa sentimental, especialmente sobre aquellas obras que sirven como influencia principal y cómo este comportamiento es el resultado de un proceso de aprendizaje estético para el autor.

En el cuarto capítulo nos dedicamos al análisis de los componentes novelísticos formales utilizando la noción bakhtiniana de polifonía, con especial interés en la

estructura de la novela, la forma de articulación de los discursos, especialmente del héroe novelístico, para finalmente condensar, a raíz de lo trabajado en los dos capítulos precedentes, la función moral de la literatura que funciona en las dos novelas.

En las conclusiones revisamos siete resultados que consideramos fundamentales en el camino recorrido por nuestra investigación, con particular énfasis en la propuesta ética que el díptico tiene hacia los lectores.

CAPÍTULO I
BALANCE DE LA CRÍTICA SOBRE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE
Y EL POSBOOM

El presente capítulo tiene como objetivo desarrollar un balance de la crítica realizada sobre la obra de Alfredo Bryce Echenique y presentar una perspectiva general sobre los estudios referidos a ella, especialmente trabajos realizados sobre las dos novelas que componen el díptico *Cuaderno de navegación en un sillón voltairre: La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), además de una breve caracterización de la novelística de Bryce Echenique en el contexto de la narrativa del *posboom*.

1.1. Perspectivas críticas

1.1.1. La crítica y la obra de Bryce Echenique

Con la publicación de *Huerto cerrado* (1968), Alfredo Bryce Echenique inicia su obra, y paralelamente, se inicia la producción de textos críticos relacionados a esta. Debido a la poca relevancia del autor en sus años iniciales, momento que corresponde a la mayor efervescencia del *boom*, podríamos catalogar este primer

momento de crítica como poco profunda, desinteresada y netamente de origen nacional, debido a la orientación de la gran crítica internacional a autores ya consagrados como Vargas Llosa¹. *Huerto cerrado*, tratándose de un texto publicado fuera de la escena literaria nacional, creó expectativas mixtas entre las figuras tradicionales de la crítica de la época como Abelardo Oquendo² y Luis Alberto Sánchez. Sánchez presentó un análisis relativamente simple, celebrando el interés del nuevo contador: «no se propone probar ninguna tesis, ni eyacular ninguna protesta ni blandir ninguna crítica. Prefiere contar. Contra y contar»³.

Un mundo para Julius (1970)⁴ supone un momento crucial para el reconocimiento de la obra de Bryce. Esta novela causó un gran revuelo en la escena intelectual peruana, escindida entre aproximaciones de corte sociológico y tradicionalistas. Un primer grupo⁵, en el que se incluyen Luis Alberto Sánchez, Oquendo y Freyre, leyó la novela desde una perspectiva tradicional, como una ficción sin algún objetivo más allá que ejercer la escritura creativa. Por otro lado, encontramos una lectura de la novela como una representación de los valores de un mundo en proceso de cambio, de extinción en las interpretaciones más radicales.

¹ A pesar de la mención honrosa que el libro recibió en el premio Casa de las Américas (1968). Podemos comparar este primer periodo de desconocimiento de la obra de Bryce con un segundo periodo, de reconocimiento internacional, iniciado con publicación de *La felicidad ja, ja* (1974).

² «Bryce, un nuevo escritor peruano». En: *Amaru*. 11. 1969. p. 94. Oquendo presenta opiniones llenas de optimismo por la futura carrera de Bryce, aunque cuidándose de hacer afirmaciones categóricas.

³ Sánchez, Luis Alberto. «Julius, protagonista peruano». En: *La Prensa*. Lima, 28 de junio de 1971.

⁴ En adelante identificado con las siglas UMPJ.

⁵ Oquendo, Abelardo. «El largo salto de Bryce». En: *El Comercio*. «Suplemento Dominical». Lima, 26 de setiembre de 1971. pp. 22-3.

Esta última vertiente tuvo tres posturas. Una que reconocía un valor revolucionario en la novela⁶. Entre los críticos que destacan en esta postura están Alfonso Latorre (bajo el seudónimo Alat), Luis Alberto Ratto y Winston Orrillo. Este último opinó que UMPJ constituía «un servicio a la revolución».

Otro grupo resaltó una supuesta vena reaccionaria. Destacan las críticas de David Lerel, Roland Forgues y Miguel Gutiérrez⁷. Especialmente los dos últimos, con las opiniones más fuertes sobre UMPJ. Gutiérrez afirma que Bryce demuestra una carencia de clase en la novela, mientras que Forgues afirma que la novela es el «canto de cisne de un mundo» y las «lamentaciones de un oligarca agónico»⁸, preguntándose: «¿hasta cuándo [Bryce] podrá seguir haciendo una literatura al margen del devenir histórico del pueblo de su país[?]»⁹. El tercer grupo, utilizando herramientas de la sociología de la literatura, admitió realizar un análisis literario bajo la perspectiva de la novela como una representación alegórica de la sociedad. Entre los nombres más importantes de este grupo figuran Julio Ramón Ribeyro, Edmundo Bendezú Aibar¹⁰ y Tomás Escajadillo¹¹.

⁶ Orrillo, Winston. «Radiografía de *Un mundo para Julius*». En: *Oiga*. 427. 11 de junio de 1971. pp. 31-2. En: Escajadillo, Tomás. «Bryce: elogios varios y una objeción». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 6. 1977. pp. 137-48; Latorre, Alfonso «Los dos mundos de 'Julius'». En: *Expreso*. 25 de julio de 1971. p. 6; Ratto, Luis Alberto. «Alfredo Bryce: *Un mundo para Julius*». En: *Textual*. 2. setiembre de 1971. p. 60.

⁷ Forgues, Roland. *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima: Horizonte. 1986. pp. 109-43; Lerer, David. «El canto de cisne de un mundo». Entrevista. En: *Oiga*. 416. 26 de marzo de 1972. pp. 28-32; Gutiérrez, Miguel. «*Un mundo para Julius*, un fastuoso vacío». En: *Narración* 2. 1991. pp. 24-9.

⁸ Forgues, p. 128.

⁹ Forgues, p. 141.

¹⁰ Orrillo, Winston. «Ribeyro en Lima». En: *Oiga*. 435. 6 de agosto de 1971. pp. 31 y 33, quien cita a Escajadillo; Bendezú, Edmundo. *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992. pp. 321-31.

¹¹ Sobre esta tricotomía de interpretaciones, Abelardo Sánchez León afirma que «en el caso de Bryce, debemos recordar que no hay elementos biográficos que lo asocien directamente a la esfera oligárquica, ni como propietario de tierras ni vinculado al circuito comercial en áreas precapitalistas del Perú. En él, probablemente, no hay siquiera conciencia ni propósito de convertirse en la expresión de este grupo social. Hay sí, por parte de la crítica, un énfasis en este aspecto, una necesidad, casi de convertirlo en el escritor que representa y expresa la cultura oligárquica, pero en un momento particular, en su agonía y desaparición» (MA, p. 570).

De este último grupo queremos rescatar algunas palabras de Edmundo Bendezú sobre el tema, sin duda la figura crítica más lúcida de su momento. Bendezú encuentra en Bryce una compulsión por decir la verdad mediante la ficción, ya que él mismo desconoce cualquier sentido universalista de la verdad, no existe una verdad histórica o factual absoluta. Al hacerlo, también establece un precedente para nuestro trabajo, ya que se trata del primer crítico en utilizar una perspectiva bakhtiniana sobre la novelística bryceana:

Precisamente es el lenguaje coloquial, manejado diestramente por Bryce, con todas sus cursilerías y esnobismos, el que le da a la novela la ilusión de realidad, mediante una intensa oralidad que discurre por todos los estratos de la sociedad peruana representada en la novela. La oralidad del narrador de *Un mundo para Julius* logra la heteroglosia que Bajtín define como una característica esencial de la novela, también expresa cabalmente la heteroglosia de la sociedad peruana con su pluralidad de clases y culturas.¹²

La felicidad, ja, ja (1974) y *Tantas veces Pedro* (1977)¹³ son las primeras obras de Bryce reconocidas por críticos literarios externos a la escena nacional. Es curioso que la aproximación de la crítica a estos textos fuera similar a la que postulara Luis Alberto Sánchez una década antes, dando mayor énfasis a la naturaleza de la ficcionalidad realista bryceana que al supuesto proyecto narrativo revolucionario, mostrando un claro interés por la propuesta estética del autor.

Graciela Coulson¹⁴ encuentra en los cuentos de *La felicidad, ja, ja* una reacción clara a la estética del *boom*, huyendo de las grandes narraciones fundacionales del

¹² Bendezú, p. 327.

¹³ En adelante identificado con las siglas TP.

¹⁴ «Ser y parecer en el nuevo realismo: Bryce Echenique o la apoteosis de la memoria» En: *El Urogallo. Revista literaria y cultural*. n° 35-36. Madrid, 1975. pp. 95-101. En: MA, pp. 61-9.

realismo mágico previo, presentando una realidad de frente, cotidiana y sin coartadas¹⁵. Reconoce, además, lo que se convertirá en un *leitmotiv* de la narrativa de Bryce, el tema del peruano enfrentado culturalmente a espacios europeos. En este momento, podemos hablar de la identificación de la crítica de una estética propia, de un estilo identificado claramente como bryceano.

Este estilo se caracteriza por una «difícil mezcla de elaboración rigurosa y torrencialidad»¹⁶. La estructura de la narración se complejiza a través del uso de un narrador completamente fragmentado, de una forma tal que, como en el caso de su siguiente novela, *Tantas veces Pedro*, se llega a «desfallecimientos narrativos»¹⁷.

Con la aparición de *La última mudanza de Felipe Carillo* (1988)¹⁸, la crítica encuentra variaciones sobre la temática y estructura que creían tradicionales en Bryce. Recordemos que la novela destaca por su brevedad, en comparación a las 500 páginas de UMPJ o las casi 600 de *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981)¹⁹ y por la variación del tema y ubicación, ya que no es elaborada sobre la vida de un artista peruano en Europa o la juventud de la oligarquía limeña. Destaca por una «sobriedad que lo diferencia de protagonistas de las otras novelas»²⁰, nos presenta a un Bryce que, después de terminar la construcción temática, el fondo de sus universos ficcionales, se dedica a experimentar en el plano formal²¹.

¹⁵ MA, p. 69.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Rama, Ángel. «Bryce Echenique, triste de fiestas». En: *El Universal*. 26 de marzo de 1978. En: MA, pp. 235-38 (238).

¹⁸ En adelante identificado con las siglas FC.

¹⁹ En adelante identificado con las siglas MR.

²⁰ Eyzaguirre, Luis. «La última mudanza de Bryce Echenique». En: *Hispanoamérica*. 53-54. 1989. pp. 195-202. En: MA, pp. 327-34 (328).

²¹ González Vigil, Ricardo. «Tabú y discriminación en Bryce». En: *El Comercio*. «Suplemento Dominical». 9 de julio de 1989. p. 16, destaca la forma paradójica de construir el libro, «con “mú-

Esta experimentación es continuada con *Dos señoras conversan* (1990), libro que presente tres novelas cortas. Para Rafael Conte, la novela corta o *nouvelle*, género marginal en la narrativa latinoamericana y mundial, es uno de los géneros «más complicado[s], menos claro[s], poco frecuentado además» y su escritura supone la aparición de «una nueva etapa en su obra [de Bryce], la de madurez»²².

No me esperen en abril (1995)²³ fue un libro percibido como un volver a los primeros momentos de creación, retomando la temática de UMPJ y expandiéndola. A raíz de este libro algunos críticos sugirieron la posibilidad de leer la novela, y en general el conjunto de la narrativa bryceana hasta el momento, como un largo proceso de aprendizaje, como veremos más adelante. Mercedes Serna identifica un proceso de despedida de una época, inaugurada con los cuentos de *Huerto cerrado*, que llegó a su máxima expresión en UMPJ, utilizando una forma biográfica para desarrollar el carácter testimonial de la literatura²⁴.

NMEA es el inicio de otras valoraciones que buscan establecer cierta canonicidad sobre lo que puede ser dicho sobre Bryce. Entre ellas destaca la reflexión de González Vigil²⁵ que reconoce el carácter innovador de la narrativa bryceana, específicamente en su aspecto formal. Esta afirmación se ve confirmada en *La amigdali-*

sica de fondo” (...) sin capítulo primero ni final, atiborrado de discreciones y urgido de confesarlo todo».

²² «La escritura oral de Bryce Echenique». En: *El Sol*. 21 de diciembre de 1990. p. 3. En: MA, pp. 383-85 (383).

²³ En adelante identificado con las siglas NMEA.

²⁴ «Del amor y otras (divertidas) tragedias». En: *Quimera*. 136. Mayo de 1995. pp. 60-3 (61). Sobre la dimensión de *bildungs* en Bryce, remitimos al artículo de José Alberto Portugal, especialmente el apartado titulado “La novela de aprendizaje como novela social”. «*No me esperen en abril*: Alfredo Bryce Echenique y la anatomía de una melancolía peruana». En: MA, pp. 457-69.

²⁵ González Vigil, Ricardo. «El mundo de Bryce Echenique». En: *Martín. Revista de artes y letras*. 2(5). Agosto de 2002. pp. 19-28.

tis de Tarzán (1998), novela en la que Bryce se interna en otro género poco usual: la novela epistolar²⁶.

Reo de nocturnidad (1997)²⁷ y *El huerto de mi amada* (2002) trabajan sobre temas ya conocidos en la novelística bryceana, pero fueron consideradas novelas menores porque en su momento de publicación no representaron una real innovación. Paradójicamente, estas obras recibieron un mayor reconocimiento internacional: la primera fue galardonada con el Premio nacional de narrativa en España mientras que *El huerto de mi amada* recibió el premio Planeta²⁸.

1.1.2. La crítica y el *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*

a. Crítica periodística

La primera parte del díptico, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) fue bien recibida por la crítica. Uno de los elementos que más rápidamente rescatados en esta obra fue el recurso de la ironía. Por un lado, Antonio Cornejo Polar afirmó que se trata de una novela «francamente divertida» y que «lo logra porque despliega varios tipos de humor (...) pero sobre todo porque demuestra que el humor puede ser una forma de conocimiento del ser íntimo del hombre y de la reali-

²⁶ vid. Martínez de Pisón, Ignacio. «Treinta años de amor». En: *ABC Cultural*. 28 de enero de 1999. En: MA, pp. 517-9. Para un análisis de las técnicas utilizadas en esta novela, vid. Rivera Martínez, Edgardo. «Imagen personal de Alfredo Bryce y de su obra». En: *Martín. Revista de artes y letras*. 2(5). Agosto de 2002. p. 44.

²⁷ vid. Marco, Joaquín. «Reo de nocturnidad» En: *ABC Cultural*. 11 de abril de 1997. p. 11. En: MA, pp. 511-4; Ramírez Franco, Sergio. «En torno a *Reo de nocturnidad*» En: MA, pp. 503-10; Rivera de la Cruz, Marta. «Alfredo Bryce Echenique. Reo de nocturnidad». En: *Espéculo. Revista electrónica cuatrimestral de estudios literarios*. 6. Julio-octubre de 1997. www.ucm.es/info/especulo/numero6/bryce6.htm (visto por última vez: 23 de febrero de 2009).

²⁸ Es claro que ambos premios fueron otorgados más que por tratarse de libros innovadores, a modo de reconocimiento de la obra de Bryce. De ambos, el segundo ha sido el más criticado debido a la clara parcialización de su entrega y el hecho de ser otorgado por una casa editorial, indicando un fin comercial y no literario.

dad»²⁹, mientras que Julio Ramón Ribeyro reconoce que «[e]l humor de Bryce (...) alcanza un registro sin parangón en la literatura peruana e hispanoamericana y lo sitúa en un rango universal»³⁰.

Para Luis Alberto Sánchez se trata de «una obra desconcertantemente amena» con ciertos elementos como el «caos joyciano» y un «laberinto rabelaisiano»³¹. A la razón de la mayoría de críticos, esta novela demuestra una profundización en el humor bryceano y en «la travesura, la burla, la ironía y el sarcasmo de un limeño perdido en el mundo caótico»³².

González Vigil considera que esta novela le ganó a Bryce un rol de importancia en el entonces reciente debate sobre la generación del *posboom*, llamado aún *boom junior* o *boom 2*³³, hasta el punto de considerarla la mejor obra del autor, comparándola con el gran proyecto de Vargas Llosa publicado el mismo año: *La guerra del fin del mundo* (1981).

Entre los principales elementos novelísticos que la crítica rescata están su tono «confesional y expiatorio»³⁴ gracias al cual se establece una relación de cercanía extrema entre el personaje Martín Romaña y el lector; «[l]a demolición del mito de París-Ciudad Luz»³⁵ a través de una revisión crítica de sus pilares literarios (Proust, Vallejo, Hemingway y Scott Fitzgerald), que busca presentar la realidad escindida de la Europa de la década de 1960; «[l]a tierna y dolorosa historia de un

²⁹ «La vida exagerada de Martín Romaña». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 16. 1982. pp. 161-2 (161).

³⁰ «Habemus genio». En: *El Observador*. 21 de febrero de 1982. p. xiv.

³¹ «Sobre Martín Romaña» En: *Expreso*. 17 de agosto de 1983. p. 17.

³² *Ídem*.

³³ González Vigil, *op. cit.*, 2002, p. 24.

³⁴ Ribeyro, *op. cit.*

³⁵ *Ídem*.

amor fracasado»³⁶ que hace a Bryce construir un imaginario romántico que lleva a la idea de que nos encontramos ante una nueva novela sentimental; crítica social de los grupos pseudorrevolucionarios de latinoamericanos autoexiliados, de la izquierda de cafetín tomo acciones revolucionarias, quedándose con conversaciones muertas y lecturas doctrinarias de Marx y Engels.

Ribeyro considera que esta obra supone la definición final del estilo bryceano, que había evolucionado desde UMPJ y TP. Se trata de un estilo sintético y a la vez novedoso:

[U]na manera de contar tan familiar y directa, pero al mismo tiempo alerta, literaria y hasta poética cuando es necesario, prosa inventiva, verde y sabrosa, milagroso salto de la conversación a la escritura, que envuelve, subyuga y nos acerca al autor al punto de escuchar una voz.³⁷

Entre los críticos existió una opinión en consenso favorable hacia la novela, con la notoria excepción de Abelardo Oquendo, que la consideró un retroceso frente a UMPJ por «la inmersión en lo coloquial se extrema al punto de pretender ciertas cualidades orales del relato anecdótico difíciles de mantener en lo literal»³⁸ y la figura predominante del protagonista que se enaltece en desmedro del mundo en el que vive.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ *Ídem.*

³⁸ «Desavenencias con Martín Romaña». En: *Hueso Húmero*. 12-13. 1982. pp. 128-33. Es notoria la conciencia de Oquendo sobre su opinión discordante ya que afirma que sus críticas «[s]on, pues, un desentono; y, para que se oiga peor, omiten los aspectos positivos del primer volumen del Cuaderno».

Sobre la segunda parte del *Cuaderno de navegación, El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985)³⁹, encontramos una opinión favorable en la crítica, que la vio como una feliz continuación y un necesario desenlace de la novela anterior. Caracterizada como una novela que gira en torno a «cómo es que la sociedad europea califica a un extranjero tercermundista»⁴⁰ y considerada por González Vigil como la novela que configura «una de las mujeres más memorables del idioma: Octavia de Cádiz»⁴¹.

b. Crítica y estudios literarios

En este apartado discutiremos brevemente tres importantes estudios sobre el *Cuaderno de navegación* que establecieron las bases del análisis que realizamos en los capítulos tercero y cuarto.

Aníbal González en «La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique»⁴² analiza la vinculación del díptico con la novela sentimental. El autor parte de la premisa de que el *boom* representó una desvinculación y alejamiento del proyecto de exploración del universo de los sentimientos humanos, que con la llegada del *posboom* esta temática se retomó. Para el autor, el díptico es la representación más fiel y sobresaliente de esta generación. A decir de González, Bryce desarrolla un nuevo tipo de sentimentalismo, basándose en modelos clásicos como el *Tristram Shandy* (1759-1767), que lo aleja temáticamente de la narrativa contemporánea latinoamericana y lo vincula más a la tradición dieciochesca.

³⁹ En adelante identificado con las siglas OC.

⁴⁰ Sánchez León, Abelardo. «Un peruano en la corte del rey Leopoldo». En: *Caretas*. 12 de agosto de 1985. pp. 58-9.

⁴¹ González Vigil, *op. cit.*, 2002, p. 27.

⁴² MA, pp. 275-84.

Marcy Schwartz⁴³ analiza la función del lenguaje en el díptico. El lenguaje es el punto de partida para un profundo análisis de representaciones de una dinámica de diálogo cultural, para Martín Romaña es una defensa lingüística ante un ambiente hostil. Mediante las apropiaciones que se encuentran en la novela, Bryce «[is] presenting the otherness of European spaces in personalized and intimate language»⁴⁴. Este lenguaje es construido a partir de referencias culturales, ya sea de elementos propios o ajenos, y muchas veces a través de mecanismos que aparentemente subvierten sus significados originales. El plano lingüístico es visto como el inicio en una carrera, una pugna por la definición de la identidad cultural del sujeto paradigmático, Martín Romaña, que representa por extensión a toda su cultura y continente.

Cecilia Lésevic⁴⁵ dedica dos trabajos a analizar las relaciones existentes entre el narrador y el autor de la obra, los guiños presentes en ambas novelas sobre Bryce Echenique y la fictivización del autor en la ficción del héroe. También realiza un extensivo, aunque lejos de completo, análisis de las relaciones entre las novelas y el universo de textos con el que dialogan (sus intertextos, desde la postura estructuralista del trabajo) y la forma en que estos inciden en las novelas, aunque falla, en nuestra opinión, al no notar la presencia de la heteroglosia bakhtiniana como forma de diálogo, a pesar de usar herramientas teóricas de Bakhtin por momentos.

Uno de los grandes aciertos es su hipótesis de lectura de *A la recherche du temps*

⁴³ «On the Border: Cultural and Linguistic Trespassing in Alfredo Bryce Echenique's *La vida exagerada de Martín Romaña* and *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*» En: MA, pp. 285-98. Elementos de este trabajo están presentes en un texto anterior, «Cultural Exile and the Canon: Writting Paris Into Contemporary Latin Amercian Narrative» En: *Paradise Lost or Gained?*. Alegría, Fernando; Ruffinelli, Jorge (editores). Houston: Arte Publico Press, 1990. pp. 192-210.

⁴⁴ Schwartz, *op. cit.*, 2004, p. 219.

⁴⁵ *La fictivización del autor y del narrador en los cuadernos de Alfredo Bryce Echenique: una lectura transtextual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. Tesis para obtener el grado de bachiller, y «Una lectura transtextual de los Cuadernos de Bryce Echenique». En: *Lexis, revista de lingüística y literatura semestral*. 1(XIV). 1990. pp. 7-80.

perdu (1913-1927) como un hipotexto masivo del *Cuaderno* y la propuesta de ver un lado Swann y un lado Germantes en el díptico, «marcados en el texto de Bryce por los dos libros que lo conforman y por las dos figuras femeninas que sirven de centro en cada uno de ellos»⁴⁶.

1.2. Análisis

Dentro de la crítica realizada sobre la obra de Bryce Echenique, queremos resaltar dos enfoques que aportan al trabajo que supone nuestra tesis. Por un lado, una corriente de críticos que reconocen la unicidad del personaje bryceano, desarrollado bajo distintos nombres a lo largo de toda su narrativa, y por el otro, un grupo de críticos que realizan aproximaciones bakhtinianas a la obra de Bryce⁴⁷.

1.2.1. Bryce: crítica y personaje único

Entre los representantes de la primera corriente se encuentran Ángel Rama⁴⁸, Ricardo Gutiérrez Mouat⁴⁹, quien sugiere un proceso de educación sentimental del héroe bryceano, Daniel Córdova⁵⁰, Carmen Bustillo⁵¹, Joaquín Marco y Stefania Mosca⁵². Sin embargo quien articuló primero, más clara y extensamente esta idea es Carlos Eyzaguirre⁵³. Ya en 1989, Eyzaguirre afirma:

⁴⁶ Lésevic, *op. cit.*, 1990, p. 26.

⁴⁷ Además del texto ya mencionado de Edmundo Bendezú.

⁴⁸ Rama, *op. cit.*

⁴⁹ «Travesía y regresos de Alfredo Bryce: *La última mudanza de Felipe Carrillo*». En: *Hispanamérica*. 63. 1992. pp. 73-9. En: MA, pp. 339-46.

⁵⁰ «*Dos señoras conversan* y las lecciones de Bryce». En: *Quehacer*. Enero-febrero 1992. pp. 106-11. En: MA, pp. 375-81.

⁵¹ «Los espejismos bryceanos». En: *AC*, pp. 211-29.

⁵² «Bryce ante Bryce». En: *AC*, pp. 349-63.

⁵³ *vid.* Eyzaguirre, Luis. «La última mudanza de Bryce Echenique». En: *Hispanoamérica*. 53-54. 1989. En: MA, pp. 324-34, y especialmente «De Julius a Manongo Sterne: La saga del protagonis-

Es notable comprobar la unidad y coherencia que sostiene ese libro único en el que Alfredo Bryce Echenique ha venido ahondando en los últimos veinte años (...) porque Felipe Carrillo es el hombre que empezó siendo Julius, sigue como Martín Romaña, para luego ser Pedro Balbuena.⁵⁴

En su segundo artículo, Eyzaguirre reconoce a todos los protagonistas bryceanos como parte de una misma estirpe y profundiza en el proceso de aprendizaje y crecimiento que siguen, caracterizando cuatro momentos⁵⁵: el primero en el que surgen personajes adolescentes desconcertados por el mundo como Manolo y Julius; luego, personajes que logran comunicarse con el mundo como Felipe, Pedro y los personajes de *La felicidad ja, ja*. El tercer momento es considerado «quijotesca-mente conflictivo», en el que «las novelas respiran libertad creadora y muestran un narrador que se recrea en el goce de haber conquistado la “escritura”»⁵⁶, en este momento entra un solo personaje: Martín Romaña. Luego, se da un momento final de desencanto del mundo y pérdida de la esperanza con el Manongo de NMEA. A esta sugerencia de personajes podemos sumar otra que contempla dos grandes personajes: el niño aristócrata en un mundo en proceso de cambio: Julius, Manolo, Manongo y Carlitos Alegre; y el literato autoexiliado en Europa: Martín y Pedro.

ta en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique». En: *Co-Textes*. 34. 1997. pp. 49-62. En: MA, pp. 605-17.

⁵⁴ MA, p. 334.

⁵⁵ cf. MA, pp. 606-8.

⁵⁶ MA, p. 607.

1.2.2. Bryce y Bakhtin

Hemos dividido los precedentes de estudios bakhtinianos en dos grupos. El primero presenta contactos ligeros o poco relevantes para nuestra investigación, mientras que el segundo tiene un mayor contacto.

En el primero tenemos el artículo ya mencionado de Gutiérrez Mouat, en el que se sugiere una influencia de Bakhtin, aunque no es destacable por su vaguedad y ausencia de información que pueda demostrarlo en la bibliografía; José Alberto Portugal, utiliza el libro de Morson y Emerson, *Creation of a Prosaics*, para aproximarse a la formación de imágenes lingüísticas abiertas y formas de habla en NMEA⁵⁷; José Luis de la Fuente⁵⁸ y Jordi Gracia⁵⁹ aplican categorías del carnaval al humor bryceano⁶⁰; Stefania Mosca y Milagros Socorro⁶¹ se aproximan a las memorias de Bryce y, utilizando conceptos bakhtinianos, sugieren, por un lado, la construcción separada, una vez concluido el proceso de creación del mundo narrativo de los personajes bryceanos, y por el otro, la negación de una comunicación o la posibilidad de homologación y diálogo entre las instancias de autor y héroe en las novelas de Bryce. Ambas, posturas que descartamos porque se alejan de los presupuestos de nuestra tesis.

⁵⁷ Aunque su propuesta es interesante, detectamos que tiene una mayor vinculación a Voloshinov que a Bakhtin, ya que parte de una lectura dialéctica del lenguaje.

⁵⁸ «A través del espejo: la parodia en Alfredo Bryce Echenique». En: AC, pp. 447-68.

⁵⁹ «Bryce Echenique y Martín Romaña o las trampas del humor». En: MA, pp. 299-307 (303).

⁶⁰ Hemos descartado la posibilidad de esta lectura luego de una experiencia de investigación previa, auspiciada por el Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Creemos que la aplicación de posturas carnalescas pasa necesariamente por aceptar un proceso subversor en la narrativa de Bryce que significa, éticamente, una postura irresponsable respecto a otras voces narrativas y estéticas en la obra.

⁶¹ «Polos de la invención en las *Antimemorias* de Alfredo Bryce Echenique». En: AC, pp. 401-23.

El segundo grupo incluye dos ensayos que aplican ideas de Bakhtin a la construcción de las novelas de Bryce. Ana María Alfaro⁶² sugiere una construcción arquitectónica de la novela y propone la instancia del «empathic reader» de Brooks Bouson, similar a un lector dialógico. Por otro lado, Jorge Marcone⁶³ propone el dialogismo como forma articuladora del narrador-personaje en FC.

1.3. La obra de Bryce en el contexto del *posboom*

Antes de iniciar el análisis de las novelas que componen el díptico de Martín Ro-
maña, creemos necesario localizar estéticamente el momento de su aparición. Para
ello, presentaremos algunas breves reflexiones sobre la problemática genérica⁶⁴ en
la que aparecen.

El cuestionamiento de la generación del *boom* surgió de una nueva generación que
se caracterizó por una cercanía temporal (en muchos casos paralela) al *boom*. Lo
que Donoso llamó *boom junior*, comenzó para Shaw⁶⁵, después de la publicación
de *Cien años de soledad* (1967), resultado de un proceso de desilusión político y
económico reflejado en la literatura⁶⁶. La tradición anterior (incluyendo al *boom*)
las censuras temáticas que habían establecido se hicieron insoportables.

⁶² «La hilaridad de lo tragirridículo». En: MA, pp. 365-71 (366).

⁶³ «Nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos: Escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*». En: MA, pp. 347-63 (358).

⁶⁴ Nos referimos a la problemática del género novelístico en el momento de su aparición y los factores que ayudan a la determinación estética, tanto de las obras, como de la propuesta literaria del autor.

⁶⁵ Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.

⁶⁶ NS, pp. 32-3.

Dentro de la galaxia de autores del *posboom*⁶⁷ destaca Alfredo Bryce Echenique, uno de los primeros nombres en perfilarse y uno de los autores de esta generación que incorpora más claramente el romanticismo y el melodrama⁶⁸. Bryce, es sin duda, en su generación el escritor con mayor cercanía a los paradigmas de la narrativa sentimental europea del siglo dieciocho y el romanticismo europeo⁶⁹. En este sentido, Aníbal González lo considera una figura clave para el grupo de escritores en el que es situado, acaso el más influyente⁷⁰. En la narrativa de Bryce el reconocimiento de la influencia de la tradición previa, ya sea mediante referencias sueltas, críticas o elogios, es un aspecto fundamental. Estas referencias se extienden fuera del marco de la narrativa hacia la poesía, y fuera de la literatura, hacia el cómic, el cine, la fotografía, la música (el bolero, copla, tango), el teatro⁷¹.

Bryce intenta hacer de la literatura un ejercicio de identidad que no aspira a totalidades, sino que busca introducir sentimientos y retratar una generación de escritores latinoamericanos⁷². Encontramos en su obra un sentido de existencia liminal⁷³ que necesita (y demanda) la aparición de lo diverso. La narrativa del *posboom*

⁶⁷ Entre los cuales incluimos a Manuel Puig, Severo Sarduy, Miguel Barnet, Guillermo Cabrera Infante, Fernando del Paso, Álvaro Mutis, Reinaldo Arenas, José Emilio Pacheco, Luis Rafael Sánchez y Alfredo Bryce Echenique, entre otros.

⁶⁸ Este hecho es remarcado por la fuerte presencia y constante comparación de la crítica de Bryce Echenique con aquel otro gran novelista peruano de la última mitad del siglo XX: Mario Vargas Llosa.

⁶⁹ MA, p. 277. Nos referimos especialmente a la influencia de autores románticos ingleses, entre quienes destaca Sterne, como veremos ampliamente en el tercer capítulo.

⁷⁰ cf. MA, p. 522. Por la doble trasgresión que significa respecto a la tradición hispanoamericana anterior, (re)introduce el amor (y los sentimientos) como motor del ejercicio literario y la subjetividad y el sujeto. Entendemos la propuesta de González de ver en la escritura de Bryce un ejercicio de la comunión (amorosa) entre héroe y lector.

⁷¹ Esta es una propuesta de Mercedes Serna. cf. «Del amor y otras (divertidas) tragedias». En: MA, pp. 451-6 (456), quien también sugiere la identidad pop de la obra de Bryce (en tanto elemento democratizador o popularizador de la literatura).

⁷² Desde múltiples perspectivas, ya sea desde su inicio (en personajes infantiles que se aproximan por primera vez al mundo) o su madurez (artistas en pleno proceso de aprendizaje). Bryce opina que «para los escritores del *boom*, su país funciona casi como su coto privado de caza. Esto escritores escriben estrictamente sobre su país de origen, nunca sobre la ciudad en la que llevan años viviendo, nunca sobre sus compatriotas en esa ciudad». (MA, p. 657).

⁷³ Nos referimos a la idea de Bakhtin de la posibilidad de hallar el sentido dialógico de la verdad al existir en el límite (*porog*) de múltiples conciencias, voces latentes (CP, p. 236).

responde en general a esta característica, fundamental de los rápidos cambios sociales de la época. Bakhtin reconoce que,

...a genre based on the unquestioned assumption that there is only one way of speaking, one set of values, or one conceptual scheme adequate to a given topic is wholly naïve (...). When that assumption comes to be questioned, naivete begins to erode (...). For as we noted earlier, there is all the difference in the world between accepting something without question and accepting it after it has been questioned.⁷⁴

En la narrativa bryceana y del *posboom* encontramos una aceptación de otras formas novelescas, que no son consideradas *otras*, sino llevadas al primer plano, casi todas a la vez, bajo la estructura del libro. Nos encontramos estilísticamente frente a una revolución respecto al *boom*, ya que se requiere que el lector cambie de forma radical, no solo se espera que asuma los valores implícitos en el libro (un lector hembra cortazarianamente), sino que debe reconocer la multiplicidad desde la que una obra nos habla, en una relación realmente dialógica⁷⁵. La inclusión de otros géneros literarios y culturales en el espacio novelístico, especialmente la música, sirve para reconfigurar su identidad.

Resumiendo, podemos ubicar a Bryce Echenique en el *posboom*, la generación de los tráfugas nacionales que migran imaginariamente e ideológicamente del continente único de enunciación que caracterizó las novelas del *boom*; pero también son tráfugas sexuales, los primeros que se atreven a considerar el amor y lo melodramático de nuevo en el espacio textual, junto a nuevos elementos que formaron parte de la marginalidad en el circuito literario como lo homosexual; tráfugas literarios, trabajando en los bordes del género novelístico, con formas que

⁷⁴ CP, p. 303.

⁷⁵ CP, p. 304.

relacionadas a medios de comunicación masiva (cine, radionovela, televisión) y una gran influencia de la cultura popular; tráfugas políticos, en muchos casos demostrando su oposición a la convicción de la generación anterior, que aceptó el compromiso político como motor de la creación literaria.

CAPÍTULO II

EL PENSAMIENTO DE MIKHAIL BAKHTIN

I say theory and not system (...) because Bakhtin's motivating idea is in its essence opposed to any strict formalization.

Michael Holquist (DI, xvii)

En el presente capítulo nos dedicaremos a realizar una aproximación a la obra de Mikhail Bakhtin y a los aspectos más relevantes de sus reflexiones, con especial consideración hacia el componente ético de su pensamiento. Consideramos necesaria esta aproximación previa pues nos permitirá definir un punto de partida para el análisis del díptico.

2.1. La existencia y el sujeto

La reflexión artística y literaria de Mikhail Bakhtin nace de la base sentada durante los primeros momentos de sus reflexiones sobre la naturaleza ética de la existencia⁷⁶. Bakhtin trabaja con dos categorías básicas que representan los dos momentos iniciales de la existencia: *yo* y *otro*. Bakhtin insiste en la necesidad de una

⁷⁶ Gracias al fundamental libro de Emerson y Morson tenemos a la mano una categorización muy completa del pensamiento de Bakhtin (p. 66) que, en lo que ellos denominan Periodo I, tiene un fuerte contenido filosófico, relacionado especialmente a su formación kantiana, y gira en torno a discusiones ontológicas y éticas.

conciencia individual única y sus relaciones concretas como punto de partida para cualquier operación ética o estética. Solo a partir de la interacción del *yo* con el *otro* es posible que el *yo* inicie un retorno a sí mismo para poder apreciar éticamente aquello que veo en el *otro*. De hecho, él es enfático en este punto: el retorno al *yo* es obligatorio en todo proceso de conocimiento de la realidad⁷⁷.

El entendimiento es, por tanto, una operación axiológica. También queda implícito en esta afirmación que es una operación dual, ya que son necesarias dos instancias (*yo* y *otro*). Esta dualidad es llevada hasta el punto en el que Bakhtin hablará de la existencia (mía, del *yo*) como un acto de co-autoría (entre *yo* y *otro*)⁷⁸. El *otro* provee al sujeto un exceso de visión o excedente [*izbytok*] al *yo*, lo que requiere una identificación ética del *yo* con el *otro*, de sus roles responsables en el acto de la existencia, manteniendo siempre el lugar propio: la identidad del *yo* nunca debe anhelar ser la del *otro*, porque esto disminuiría el excedente necesario para completar esta condición *sine qua non* de la existencia.

Las bases filosóficas sobre las que Bakhtin sienta sus reflexiones éticas nacen de la filosofía kantiana. Bakhtin reemplazó el principio trascendente (e imperativo) de la ética, por uno menos ambicioso, tajante y más horizontal: el excedente de visión y la suplementariedad de la existencia⁷⁹. La base de sus reflexiones éticas no son principios externos al ser humano, superiores a la realidad y divisores de cuerpo y espíritu, como lo habían sido hasta ese momento en la filosofía occidental, son principios prácticos, emparentados con el empirismo implícito en la filosofía epicúrea.

⁷⁷ *vid.* A&A, p. 26. En: BHM, p. 92.

⁷⁸ *vid.* BHM, p. 92.

⁷⁹ *cf.* HY, p. 207.

Bakhtin reemplaza el *gegeben* y el *aufgegeben* (aquello dado y aquello impuesto como tarea) de Kant por *dan*, *zadan* y *sozdan* (aquello dado, aquello planteado y aquello creado), cambiando la naturaleza de la existencia, antes percibida como una tarea impuesta, por una cooperativa, en la que el sujeto es el responsable real de sus acciones.

Los principios de Kant tenían dos caras: aquello que es dado, y por tanto no puede ser cuestionado porque implica una existencia *a priori*, y aquello que es impuesto como una tarea, que es una demanda imperativa. Condición y condicionante existen fuera del ser y como tales no necesitan la existencia del individuo para existir. En la terminología usada por Bakhtin, lo dado no es externo e imperativo, sino aquello que existe en la voz del *otro*, *dan* es aquello que otro ya ha dicho u observado. Lo planteado, pasa ser entonces, como aquello planteado como respuesta frente al *otro*. Su categoría final, *sozdan*, es la respuesta creativa que parte del sujeto. La acción ética solo es tal a partir de la practicidad del acto único e irrepetible realizado por el sujeto.

Gran parte de la reflexión ética de Bakhtin, como dijimos, transita caminos distintos a los que siguió la tradición filosófica europea, especialmente desde Descartes. Esta divergencia de caminos le permitió a Bakhtin una mayor libertad al momento de trabajar sobre sus componentes éticos, al no verse limitado por la terminología establecida y aprobados por las corrientes filosóficas en boga⁸⁰. Los primeros momentos en la reflexión de Bakhtin le permitieron distanciar sus ideas y los idea-

⁸⁰ cf. HY, p. 209.

les de sistematización implícitos en la filosofía moderna, establecidos por Kant y Hegel⁸¹, quienes en el intento de explicar la existencia como una verdad universal, crearon un sistema coherente que clausuraba, a decir de Bakhtin, aquello que es naturalmente inconcluso⁸².

2.2. Estética

Extendiendo esta base ética a otras esferas, Bakhtin decidió centrarse en el lenguaje. Esta decisión se explica por la influencia del pensamiento alemán en su formación y su contemporaneidad a las grandes discusiones lingüísticas de principios del siglo XX: Freud, el formalismo del OPOJAZ y las bases del estructuralismo sentadas por Saussure. Como apuntan Gardiner y Mayerfeld, Bakhtin demuestra,

...a pronounced hostility towards transhistoric and deterministic theorizing, such as Saussure's structural linguistics and orthodox Marxism, not only because such theories ignored or denigrated the sphere of everyday sociality, but also inasmuch as they violated his stress on the open-endedness of history and the 'unfinalizable' nature of the thoughts and actions of the human subject with respect to what he liked to call the 'event of Being'.⁸³

El punto de inicio de sus reflexiones lingüísticas es la palabra. Toda palabra emitida por el *yo* está dirigida hacia otra palabra, es una respuesta o llama a una respuesta. El entendimiento solo es posible como resultado de la interacción de las

⁸¹ La filosofía de Bakhtin, según Holquist «refuses to be systematic, [and] can only be gauged against the failure of all nineteenth-century metaphysical systems to cope with new challenges raised by the natural and mathematical sciences» (BHW, p. 16). Los desafíos propuestos por las nuevas ciencias se relacionan a lo abierto y evolutivo: la ciencia de la evolución, la nueva física propuesta por Einstein y la física cuántica de Dirac y Neumann, la matemática de los fractales. Estas son pruebas de que nuestro mundo no es un todo orgánico que puede ser clausurado, sino que, en sus fenómenos más básicos, es plural y desordenado.

⁸² Bakhtin demostró, como veremos adelante, un rechazo abierto a las doctrinas totalitarias y al teoretismo imperante en las ciencias humanas, ya que ofrecían una visión cerrada y muerta de lo que es en realidad un todo orgánico.

⁸³ BHM, p. 5.

palabras. Entendimiento y capacidad de responder son aspectos mutuamente condicionados⁸⁴. La palabra tiene una necesidad: ser respondida. La respuesta es aquella que da el exceso de visión y significado, solo podemos reconciliarnos con el *otro* a través de las palabras y del diálogo⁸⁵. Este proceso, apreciable a todas las escalas, se da fundamentalmente en el sujeto, valor absoluto para Bakhtin⁸⁶, quien trae consigo las multiplicidades del lenguaje en sí.

El arte y la vida se unen en el sujeto: «[a]rt and life are not one, but they must become united in me, in the unity of my responsibility»⁸⁷. Hay una distinción clara entre el *yo* y el individuo. El segundo es una instancia teórica, mientras que el primero es el sujeto práctico y cotidiano. De esto se deduce que la ética, las acciones éticas y la actividad estética son actividades prácticas halladas solo en acciones particulares, en casos específicos⁸⁸. Es por esto que la teoría estética de Bakhtin no solo se refiere a las palabras, sino involucra a la cognición (cómo se realiza el acto de entendimiento) y a la ética⁸⁹.

De todos los campos estéticos trabajados por Bakhtin, la literatura probó ser el más interesante. Dentro de esta, reconoció la novela como el género con mayor

⁸⁴ DI, pp. 280 y 282. En: BHM, p. 101.

⁸⁵ cf. HY, p. 218.

⁸⁶ Bakhtin, Mikhail. «K filosofii postupka [Hacia una filosofía del acto]», p. 129. En: CP, p. 182.

⁸⁷ Bakhtin, Mikhail. «Iskusstvo i otvetstvennost [Arte y responsabilidad]», p. 6. En: CP, p. 183. Esta cita presenta tiene otra traducción en HY, complementando sus potenciales significados: «in the unity of my answerability» (A&A. En: HY, p. 241).

⁸⁸ vid. CP, p. 184. Esta forma de pensar es característica de Bakhtin, recordemos que él sitúa por sobre la oración (*sentence*, unidad del lenguaje, solo existente teóricamente), la enunciación (*utterance* [*vyskazivanie*], hecho lingüístico concreto, único e irrepetible, proveniente del *yo*). Bakhtin acentúa la fuerza de los hechos únicos porque estos están llenos del propósito con el que fueron creados y, en ese sentido, están moralmente direccionados: solo en la práctica es posible hallar un compromiso ético (vid. DI, pp. 433-4; CP, pp. 125-7). La relación oración-enunciación también es una reacción a la concepción saussureana del lenguaje dividida en *langue-parole*. Morson y Emerson afirman que «[s]entences are repeatable. (...) They or other linguistic elements may be quoted (...). But each utterance is by its very nature unrepeatable» (CP, p. 126).

⁸⁹ CP, p. 83.

potencial⁹⁰, aquel más importante en un proceso de educación ética⁹¹, ya que en la novela es posible hallar alegóricamente una representación de la existencia como una condición de autoría. En la novela, las voces, a través del discurso del autor, son utilizadas para definir personajes concretos, cada uno de los cuales debe su existencia a la articulación de la voz ajena del narrador (y las propias llevadas dentro de su flujo discursivo). Wladimir Krysinski sugiere que la polifonía estructura una organización espacial en el discurso novelístico, mediando el mundo creado. Así, las posiciones axiológicas que los personajes asumen en el espacio novelístico, manifestadas mediante sus voces, se encuentran en contacto permanente gracias al funcionamiento de una conciencia polifónica (y dialógica, otra condición *sine qua non*, ya que solo en un autor activamente dialógico encontramos una conciencia polifónica desarrollada en su máxima potencialidad). La *arquitectónica* de la obra literaria consiste en el uso dado por el novelista del recurso estructurador de la polifonía, desde una perspectiva ética y estética⁹². Solo en la novela Bakhtin encuentra la combinación de un acto estético (dos conciencias distintas que no coinciden: autor y lector) y un acto ético (la coincidencia de dos conciencias: autor y héroe)⁹³.

2.3. Errores interpretativos, teoretismo y la alternativa bakhtiniana

Antes de continuar, deseamos, a partir de lo discutido anteriormente, aclarar la imposibilidad de la aplicación o articulación del pensamiento de Bakhtin a teorías

⁹⁰ Recordamos una frase de Bakhtin sobre la labor del crítico literario: «The author himself and his contemporaries see, recognize, and evaluate primarily that which is close to their own day. The author is a captive of his epoch, of his own present. Subsequent times liberate him from his captivity, and literary scholarship is called upon to assist in this liberation» (SpG, p. 5).

⁹¹ CP, p. 27.

⁹² *vid.* NM, p. 22.

⁹³ CP, p. 74.

y categorías posmodernas. La crítica rusa, luego de la apertura resultante de la caída del gobierno comunista, quedó pasmada ante la multiplicidad de lecturas y asociaciones que se dieron en occidente al pensamiento de Bakhtin. Vitaly Makhlin afirma que el legado de Bakhtin es incompatible con las doctrinas posmodernas, preguntándose cómo es posible

[to] explain the “grotesquely anachronistic ‘influence’ of Bakhtin’s thought, which ripened at the beginning of the century, in the West of the postmodernist epoch.” (...) [Bakhtin was] a non-Marxist, non-Formalist, non-Freudian, non-Structuralist, nonexistentialist, noncollectivist, nonutopian, nontheologian; “in a word, a non-modernist”.⁹⁴

Si consideramos la solidez ética de sus reflexiones, es imposible asociar el pensamiento de Bakhtin a formas posmodernas cuya base es, precisamente, la disolución de la moral moderna. Un factor que ha fomentado estos errores de interpretación ha sido la necesidad de críticos contemporáneos por establecer paralelos, particularmente en la interpretación de su texto sobre Rabelais y el carnaval, a categorías contemporáneas⁹⁵. Algunos críticos quieren ver en el impulso carnavalesco una forma de resistencia política, convertida luego en resentimiento o relativismo ético.

El sendero elegido por Bakhtin para establecer el carnaval como una categoría parte de su noción de ética, aplicada a la sociedad oral medieval y no a la novela

⁹⁴ Makhlin, Vitaly. «Nasledie M. M. Bakhtina v kontekste zapadnogo postmodernizma». En: HY, p. 5. También afirma que «[t]he Russian delegates, supported by the occasional old-fashioned North American Slavist, could not understand how “any connections could exist” between the idiosyncratic, individualizing Bakhtin and the conformist, group-driven, “absolutely discredited discourses” of Marxism and feminism».

⁹⁵ Siguiendo con la explicación anterior, Makhlin afirma que «critics either get Bakhtin wrong from the start by equating the carnival impulse with political resistance, *ressentiment*, or ethical relativism (all of the, in Makhlin’s view, “alternative monologisms”» (HY, p. 4).

(organizada) moderna, como queda claro al leer el cuarto capítulo de su libro sobre Dostoievsky o sus ensayos sobre la historia y evolución del género novelístico. Las interpretaciones erróneas del pensamiento de Bakhtin se deben a que el carnaval es su momento teórico más débil y tiene una falla intrínseca: existe una separación entre el emisor de la palabra carnavalesca y el mundo (usualmente mediante la máscara), esta división en el plano de la enunciación y permite al emisor dejar temporalmente de regirse por las reglas éticas del mundo⁹⁶.

Los estudiosos del pensamiento de Bakhtin han llegado a la conclusión de que el carnaval es un momento de liberación absoluta en sus reflexiones, causado por una superposición de elementos contextuales en el momento de la elaboración del texto sobre Rabelais: las purgas estalinistas y los años más duros de la censura estatal soviética. Esto se tradujo en una necesidad por libertad, por desarrollar un espacio de libertad artística y de opiniones. La liberación carnavalesca supone la destrucción de cualquier fin ético del discurso⁹⁷ y es considerado por los especialistas el único momento individualista y aislado del pensamiento de Bakhtin, marcando diferencias irreconciliables con sus otros escritos.

Es precisamente de este periodo de su pensamiento que algunos estudiosos sacan una lección: no se debe mezclar lo ético con lo político⁹⁸. A pesar de que el carnaval es una reflexión que busca expresar un momento de la historia literaria medieval y es una herramienta muy útil, no pudo convertirse en parte articulada y orgá-

⁹⁶ *vid.* CP, p. 447

⁹⁷ Ético en el sentido de una coautoría: la participación de dos individuos (*yo* y *otro*) en el acto ético de la creación.

⁹⁸ HY, p. 22.

nica de su pensamiento teórico porque, muchos años después, el autor se distanció por elección propia del libro.

Otro punto que dificulta el trabajo con esta obra es la falta de una traducción adecuada que recupere «the imagery, reiterated puns, phonetic play, and hyperbole of Bakhtin's Russian text. In the original, the effect of this rhetoric is less embarrassing and more incantational»⁹⁹.

Como vimos, en el resto de su producción intelectual, Bakhtin decidió alejarse de posturas autoritarias porque veía en ellas un error fundamental: la aspiración a la clausura y a lo sistemático. Es por esto que los especialistas en su obra¹⁰⁰ no avalan articulaciones de su pensamiento sobre bases marxistas, semióticas, formalistas, posestructuralistas, feministas, freudianas o deconstruccionistas: si se asume que existe un sistema o un todo que puede englobar todo o la ausencia de un sistema, se pierden los elementos más importantes del lenguaje, literatura, ética, historia y de la cultura misma.

De acuerdo a Bakhtin, los últimos cien años el pensamiento moderno se han caracterizado por la preponderancia de una concepción monológica de la verdad¹⁰¹: el teoretismo. Bajo esta visión se rechaza la validez de la experiencia personal a favor de construcciones teóricas que separan lo que existe y se centran en aquello que se busca construir, dividiendo la vida práctica de la vida del pensamiento¹⁰².

⁹⁹ HY, pp. 168-9.

¹⁰⁰ *vid.* CP, p. 117.

¹⁰¹ Es decir, la idea de que *yo* y solo *yo* puedo traer la luz de mi conocimiento a los demás. Estas teorías, obviamente, callan cualquier voz que disienta y para hacerlo, se encierran sobre sí mismas.

¹⁰² BHM, pp. 130-1.

La alternativa propuesta por Bakhtin es un «[d]ialogic sense of truth»¹⁰³ que permite la interacción de múltiples discursos como conciencias. El espacio de elaboración teórico es el mismo que el mundo real, el reino de la apertura, donde el sujeto experimenta la realidad y el tiempo como una dimensión en constante construcción, incompleta (y siempre completándose), donde el sujeto siempre es el punto central¹⁰⁴. Al establecer al sujeto como punto central del universo, también se incorpora la participación del *otro* en la existencia, pues el límite de la visión y comprensión que tiene el sujeto es su identidad: yo no puedo percibirme¹⁰⁵. Este punto se transmitirá a la novela, donde el héroe también es sentido como incompleto y solo completado a través de la mira del *otro*, presente a través del discurso ajeno y de la instancia del lector.

Este contexto tiene una sola alternativa de solución: el diálogo, la gran apuesta bakhtiniana. Para Bakhtin el diálogo es el gran momento de la creación, pues durante el interactúan la pléyade de voces ocultas y latentes en las palabras, los significados previamente dichos, diversos, discriminantes y muchas veces contradictorios¹⁰⁶. La palabra se convierte en el vehículo mediante el que las voces ajenas son introducidas en el discurso del sujeto y se realiza el momento estético crucial (la elocución): la palabra es emitida, creada, reacentuada¹⁰⁷.

¹⁰³ CP, p. 234.

¹⁰⁴ BHW, p. 26.

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ HY, p. 36.

¹⁰⁷ Este acto no supone una clausura real, sino una clausura práctica, que emana del *yo*, del acto único que finalizo en este momento, que puede ser luego reacentuada en otro acto creador. Según Bakhtin: «At any present moment of the dialogue there are great masses of forgotten meanings, but these will be recalled again at a given moment in the dialogue's later course when it will be given new life. For nothing is absolutely dead: every meaning will someday have its homecoming festival» (BHW, p. 39).

2.4. Conclusiones

En este capítulo hemos establecido las bases del pensamiento y reflexiones de Bakhtin, ya que desarrollarlo en su amplitud involucraría un gran espacio, como la gran bibliografía a nuestra disposición lo demuestra. El funcionamiento concreto de sus ideas, especialmente aquellas relacionadas a la literatura y la novela, se explicará a lo largo de los capítulos tres y cuatro, durante el análisis del díptico, ya que creemos que es necesario un trabajo operativo para explotar el verdadero potencial de sus ideas. Caso contrario, definiríamos términos que luego aplicaríamos como moldes sobre un texto que buscaríamos hacer encajar a nuestros parámetros. Creemos que esta forma es la menos adecuada para aproximarnos a la complejidad del díptico y que, además, reduce la utilidad y profundidad de las ideas de Bakhtin.

Hemos determinado, pues, que en sus reflexiones, Bakhtin no quiso crear un grupo de términos o técnicas que pudieran ser utilizadas en el análisis, más bien una aproximación diferente al lenguaje y al análisis del discurso literario, en este grupo de ideas logró nociones brillantes como el dialogismo o la polifonía, pero también tuvo períodos contradictorios con ideas que no pudo articular con el grueso de su pensamiento.

La *arquitectónica* es la propuesta de Bakhtin a la idea de sistema. Además de las características ya mencionadas (clausura, monologismo, artificialidad), el sistema, bajo la noción de las teorías modernas, tiene un gran problema: no contiene nece-

sariamente seres humanos dentro de él¹⁰⁸. La *arquitectónica* es una ordenación del mundo en diálogo que se establece a partir del sujeto. Cualquier interpretación del mundo realizada arquitectónicamente involucra directamente diálogo, pues solo mediante este es posible comprender la dimensión de lo *sozdan* (creado) en el mundo¹⁰⁹.

¹⁰⁸ CP, p. 70.

¹⁰⁹ «An object is ready-made [dan], the linguistic means for its depiction are ready-made, the artist himself is ready-made, and his world view is ready-made. And here with ready-made means, in light of a ready-made world view, the ready-made poet reflects a ready-made object. But in fact the object is created in the process of creativity, as are the poet himself, his world view, and his means of expression» (CP, p. 171). El mundo no es un objeto dado, por tanto no podemos intentar una interpretación que lo considere como tal, el mundo es una instancia dinámica, en proceso.

CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO DEL HÉROE

En el presente capítulo analizaremos la narrativa del díptico desde los contactos que presenta con la narrativa sentimental y la novela de aprendizaje. Entendemos por narrativa sentimental no solo la corriente inglesa de novelas sentimentales del siglo XVIII, sino también novelas del denominado realismo romántico francés, especialmente las de Stendhal, que conjugan elementos románticos con elementos de aprendizaje artístico e intelectual. Además, realizaremos un análisis de la función que tienen los procesos de aprendizaje en la construcción del mundo novelístico y del héroe, cómo Bryce Echenique trabaja a partir de los modelos de estas novelas para revalidar un proyecto novelístico propio, cuya meta final es una reformulación de la idea de novela en la narrativa latinoamericana moderna.

3.1. Influencia del sentimentalismo

Podemos definir formalmente el sentimentalismo inglés como una narrativa que creó recursos técnicos que movieran al lector, estimulándolos emocionalmente¹¹⁰, recuperando características de la tradición cervantina y de la novela picaresca es-

¹¹⁰ NS, p. 15.

pañola como el humor, la sátira y la representación de la sociedad contemporánea desde los ojos de personajes liminales. La novela sentimental fue la primera representación fiel de la sociedad moderna, el primer proyecto literario que creía en la necesidad de realizar una caracterización de la sociedad a través de un nuevo tipo de personaje, evolutivo y cambiante, que aprendía de su pasado. Este personaje fue un nuevo tipo literario: el hombre bondadoso que vivía trágicamente, atrayendo la tragedia por su inadaptación al mundo¹¹¹.

La narrativa sentimental creó un nuevo tipo de realismo, que superaba al tradicional al incluir un retrato fiel de las pasiones y conflictos emocionales de los personajes, siguiendo las ideas desarrolladas por Hume: el sentimiento es un paso necesario para la formación de una moral¹¹². Los principales representantes de la narrativa sentimental son Richardson (*Pamela or Virtue Rewarded*, 1740), Fielding (*Adventures of David Simple*, 1744), Rousseau (*La nouvelle Heloise*, 1761), Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-1767) y Mackenzie (*The Man of Feeling*, 1771).

El tema amoroso en la novela de *posboom*, considerando la tradición estética moderna, es transgresor y responde a una nueva moral¹¹³. Desde que la vanguardia realineó los estándares literarios a inicios del siglo XX, especialmente en Latinoamérica, el amor comenzó a ser percibido como un tema prohibido. El aparente

¹¹¹ NS, p. 66. Gutiérrez Mouat juzga que el díptico es una «especie muy propia de picaresca sentimental y cultural» (MA, p. 339).

¹¹² *vid.* NS, p. 18. El presente capítulo dialoga intensamente con el libro de Margarita Krakusin, aunque creemos que en su análisis, la autora se aleja de los puntos más importantes del proyecto narrativo del díptico. El error más notorio es la idea de que Martín Romaña es un ser individualista por naturaleza (*cf.* NS, p. 59), postura que no sostenemos. Creemos que se trata de todo lo contrario, de un héroe que busca la coordinación del mundo de su discurso, un héroe con una conciencia polifónica.

¹¹³ *vid.* NS, p. 13.

fracaso de los proyectos nacionales estructurados bajo ideales románticos demandó una explicación que permitiera superar un momento de fuerte crisis identitaria en las aún jóvenes naciones americanas. El pensamiento romántico y todas sus manifestaciones (especialmente la narrativa, que jugó un rol muy importante en la fundación de las nuevas naciones hispanoamericanas durante el siglo XIX) fue relacionado a lo sentimental y se inició una tendencia de negativización de esta parte del pasado¹¹⁴.

Por contraposición, se estableció un nuevo ideal moderno americano y europeo, alejado de todo sentimiento. Este ideal recupera la materialidad, y dentro de ella, la sexualidad, que desplaza lo sentimental, como apunta Barthes:

Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuente de transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor.¹¹⁵

Dentro de la moral moderna, insiste Barthes, «no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* –censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*». El sujeto sentimental es un descastado, alejado y obstinado porque se niega a entender la nueva lógica y moral que predica la supremacía del placer, de la velocidad y la innovación. El sujeto sentimental mantiene su vieja prédica:

¹¹⁴ Recordemos que los padres fundadores de las naciones latinoamericanas son, en muchos casos, los miembros más destacados de los movimientos románticos de sus países.

¹¹⁵ Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo XXI, 1993. p. 142. Respecto a este tema, véase el capítulo “Lo obsceno del amor”, pp. 142-7.

Me obstino, rechazo el aprendizaje, repito la misma conducta; no se me puede educar –y yo mismo no lo puedo hacer; mi discurso es continuamente irreflexivo; no sé ordenarlo, graduarlo, disponer los enfoques, las comillas; hablo siempre en primer grado; me mantengo en un delirio prudente, ajustado, discreto, domesticado, trivializado por la literatura.

(...)

La tontería es ser *sorprendido*. El enamorado lo es incesantemente: no tiene tiempo de transformar, de saber de qué se trata, de proteger. Tal vez conozca su tontería pero *no la censura*. Más aún: su tontería actúa como un clivaje, como una perversión: *es tonto*, dice, *y sin embargo... es cierto*.

Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o el retro, que es *divertido*; reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda (*demodé*), pero ese *demodé* no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo *interesante*; ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno.

(...)

Todo el mundo comprenderá que X... tenga “enormes problemas” con su sexualidad; pero nadie se interesará en los que Y... pueda tener con su sentimentalidad: el amor es obsceno en que precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual.¹¹⁶

En el díptico encontramos la presencia de los elementos mencionados como característicos del romanticismo a diversos niveles. Desde la formulación del título *Cuaderno de navegación en un sillón voltaire*, identificado por Anibal González como un guiño sentimental al hacer referencia más que a un mueble, a un referente cultural: Voltaire (en particular las huellas sentimentales de *Candide*, 1759)¹¹⁷. Junto a ello encontramos ampliamente desarrollado el tema metafórico de la navegación, fundamental en las novelas sentimentales, ya que se asocia con la idea de un héroe que recorre el mundo y luego lo plasma en sus memorias. La presencia de la novela sentimental¹¹⁸ se estructura como fundamental para crear la poli-

¹¹⁶ Barthes, pp. 143-4. Cursivas del autor.

¹¹⁷ MA, p. 280. González identifica huellas sentimentales en *Candide* cercanas a la base razonable bajo la que opera el díptico. Después de todo la novela gira en torno a los intentos de Martín Roña por ser feliz y amado, compartiendo inclinaciones filantrópicas al difundir esta búsqueda de la felicidad y las lecciones aprendidas con los lectores.

¹¹⁸ Recordemos que existe una memoria del género novelístico que hace resurgir las formas más adecuadas y vinculadas, en algunos casos sin contacto directo entre los autores, como pueden ser Dostoievsky y la narrativa griega clásica, pero en otros, como esta novela, sí existe un punto de contacto claro y definido.

fonía novelística, la inclusión de la voz sentimental crea un espacio intermedio respecto a la novela tradicional, haciendo posible la polifonía discursiva.

Encontramos también una dualidad entre representaciones del ser humano¹¹⁹, un grupo de personajes buenos, sensibles y virtuosos, como Martín Romaña, Juancito Velázquez, Enrique Álvarez de Manzaneda, El Último Dandy, Octavia de Cádiz o el príncipe Leopoldo; otro de representantes de una sociedad egoísta, utilitaria y calculadora como Mocasines, Madame Labru, los esposos Forestier, Jean-Pierre o la familia de Octavia. Esta dualidad es trabajada a través de relaciones conflictivas en las que predomina la naturaleza errante del héroe y de los personajes positivos, en oposición a la aparente solidez emocional de los demás.

Los personajes positivos se caracterizan por fuertes vínculos emocionales con el héroe. Martín los conoce y desarrolla una ternura casi instantánea por la posibilidad de entenderlos. Octavia de Cádiz, dentro de ellos, es el personaje que logra una mayor compenetración con el héroe a este nivel. Su primera aparición en la novela, durante la luna de miel de Martín e Inés, en el primer libro, es un ejemplo de la conexión que los personajes pueden desarrollar y de cómo se da un proceso de anticipación dialógico de lo que cada uno de ellos dice antes de que lo enuncien:

Una muchacha alta, delgada, y morena estaba en la playa en el momento en que él se incorporó limpiándose los ojos, limpiándose muy cuidadosamente los ojos ahora para poder verla mejor. El pelo era largo y castaño y muy lacio, el traje de baño marrón y clásico, las piernas largas y delgadas y torneadas y graciosas; sí, graciosas. Pero lo que más le dolió a Martín fue la ternura apenas oculta de la sonrisa que acompañaba el gesto de sus manos señalándole y señalándole las obras completas de Hemingway extendidas sobre la arena. La rodeaban las obras

¹¹⁹ cf. MA, pp. 277-8.

completas de Hemingway, la rodeaban como protegiéndola de una eventual bizerita.

—Cuando termine con Hemingway, empezaré con Baroja —le dijo la muchacha.

—Sí, claro —dijo Martín—; es muy bueno para la vista.

—Ahora tienes que regresar al hotel, Martín Romana.

—¿Cómo lo sabes? ¿Cómo sabes mi nombre?

—Yo no sé nada. Tú sí lo sabes, Martín Romana. Y a mí eso me basta, a título de información.

Octavia de Cádiz, dijo Martín, dándole la espalda, para no ver el resto. Y hasta hoy continúa preguntándose por qué inmediatamente la bautizó con el nombre de Octavia de Cádiz.¹²⁰

Y en los momentos finales del segundo libro:

¡Leopoldo!

No pueden imaginarse lo bien que le sentaba la muerte.

—¡Aquí sólo entran los santos y los sentimentales, *mon très cher* Martín!

—O sea que Octavia, que es tan sentimental...

—Tendrás que acostumbrarte a la idea de que se llamaba en realidad Petronila.

—Pero si desde que me llenó la primera ficha de alumna en Nanterre, el día que la conocí...

—¿Qué otra cosa esperabas de una quimera, Martín?

—No puede ser verdad, Leopoldo, porque la noche en que me detuvo la policía, la noche que me interrogaron, los policías también la llamaron Octavia durante el interrogatorio... Y cuando yo llamaba a su casa preguntaba por Octavia y su primer esposo...

—Son las concesiones que Petronila logró arrancarle a su familia, para que nunca te enteraras. Petronila necesitó sobrehumanamente ser Octavia de Cádiz, darte el amor ideal, el amor que buscabas y necesitabas. Y luego la pobre, también... No, no creas que lo pasó menos mal que tú... Al contrario... Petronila Marie Amélie y Martín nunca supieron para quién amaron.

—No puedo llegar a creerlo, Leopoldo, porque también su hermana la llamaba Octavia en sus primeras conversaciones sobre mí. Y eso fue antes de conocerme, siquiera.

—No olvides, Martín, que fue Octavia quien te contó esas conversaciones.

(...)

—Una última pregunta, Leopoldo, ¿cómo crees que le llama Dios a Octavia?

—Hombre, Octavia de Cádiz, por supuesto.¹²¹

¹²⁰ MR, pp. 173-4.

¹²¹ MR, pp. 381-3. Cursivas del autor.

Por otro lado, los personajes negativos son presentados siguiendo modelos novelísticos antiguos, incapaces de transformarse y aprender, de girar con el mundo cambiante. Recordemos la taxonomía establecida por Bakhtin al hablar de los cronotopos-tipos novelísticos: en las primeras novelas históricas encontramos la fijeza de los personajes, el personaje de la novela griega de aventuras, por ejemplo, es presentado desde un inicio como será al final, ya que no está inmerso en un mundo cambiante, y luego, con la aparición de novelas en las que sí se da este fenómeno, aún encontramos personajes que no acompañan la dinamicidad del girar del mundo¹²². El monologismo interno de los personajes-oponentes en la novela de Bryce permite ennoblecer los caracteres presentados como positivos. Los personajes negativos son seres (y discursos) formados con anterioridad al mundo del héroe y permanecerán mucho después de que este termine. Es por esto que son utilizados para expresar cosmovisiones o ideales.

Curiosamente, a pesar de su permanencia, los sujetos que expresan estos ideales fijos pueden variar, de hecho, muchas veces varían para dar, a modo de justicia tardía, la razón al héroe¹²³. El mejor caso de esto sucede con el personaje Mocasines, en la primera novela, sobre quien Martín Romaña tiene sospechas desde el inicio de la novela. Mocasines es el director de lecturas del grupo revolucionario en el que Inés y él militan. Representa la autoridad comunista, de corte más estalinista que marxista, que convoca al orden y a la acción articulada bajo un solo líder. La sospecha de Martín es presentada de la siguiente manera: «los mocasines del Director de Lecturas. Siempre había pensado que delataban algo, (...) proyec-

¹²² *vid.* “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”. DI, pp. 84-258.

¹²³ Nada es completamente malo o bueno en el mundo del héroe, lo que se critica siempre se elogiará, lo elogiado siempre tendrá un punto de quiebre. Esto no responde a una ambigüedad moral sino a una representación fiel de la realidad donde no pueden existir absolutos.

tado hacia un futuro en el que aquellos mocasines caminaban al lado de los negros y lustrados zapatos de un ilustre ministro de Estado»¹²⁴. Muchos años después de los hechos narrados en la novela, la profecía se cumple: «camina hoy igualmente enmocasinado en las fotografías que me llegan en revistas de Lima. Ha engordado él, ha engordado el ministro»¹²⁵.

Este cambio de ideología sucede también con Inés y muchos de los miembros del grupo, que dejan sus vinculaciones políticas una vez que maduran, reconociendo sus anteriores convicciones políticas como una moda pasajera. Solo unos pocos personajes que representan ideales absolutos tienen permanencia en la novela, como Paredón¹²⁶, militante de izquierda y amigo de Martín Romaña y Carlos Salaverry. Paredón no abandona sus convicciones radicales y jamás es valorado negativamente. Esto es el resultado de que el personaje no es parte completa del mundo de la novela, al igual que los personajes positivos, es parte también de un mundo de ideales en el que puede perdurar, manteniéndose puro, en cierta forma. El héroe reconoce esta característica única de Paredón al realizar su primera caracterización como «aquel gran cronopio de nuestra izquierda que tanto queríamos y admirábamos»¹²⁷.

Ambas clases de personajes se ven inmersas en un fenómeno que caracteriza al díptico como novela experimental, su «obsession with possible arrangements and rearrangements of objects, replacing the role of adventure and living rise to end-

¹²⁴ MR, p. 268.

¹²⁵ MR, p. 268. La mención de estos grupos de vinculación socialista no es gratuita, ya que la mayoría de los grandes representantes de *boom* estuvieron afiliados a ellos. El autor, al trasladar la vida a la ficción, logra los permisos necesarios para presentar una cara de la realidad contradictoria y autoritaria, que a pesar de ser evaluada positivamente por muchos intelectuales en su época, como todo discurso, tuvo más de una cara (que quiso ser olvidada).

¹²⁶ MR, pp. 262-4.

¹²⁷ MR, p. 262.

less word-play»¹²⁸. Ya sean positivos o negativos, los personajes que aparecen junto al héroe siempre deben pasar por un filtro que los abre a posibilidades mayores, casi de corte ontológico. La forma en la que son contruidos hace percibir que existe en ellos una fuerza casi humana por sus contradicciones pero también por su impredecibilidad al actuar. No son personajes que responden al determinismo de un realismo formal cumpliendo sus roles ya sea por clase o carácter. Esta forma de dialogismo, en el sentido que las acciones y discursos de los personajes se desarrollan y explayan más allá del espacio físico de la novela, demostrando una conciencia casi real de su existencia y de la del lector, anticipándose y reaccionando ante sus respuestas, puede ser vista durante en la caracterización de Roland durante la escena de la comida con los vecinos de azotea de Martín¹²⁹.

La caracterización de grupos sociales y grandes discursos autoritarios, ya sean políticos, psicológicos o sexuales es presentada a través de un recurso de toda ficción literaria: la concretización¹³⁰. El autor es capaz de convertir los discursos en personajes, no siguiendo la tradición neoclásica en la que cada personaje representaba un tipo social concreto (el bebedor, el apostador, la mujer fiel, etc.) sino innovando en una representación compleja y no alegórica. El grupo, por ejemplo, representa el rostro polifacético de la izquierda latinoamericana: trotskistas, marxistas, ortodoxos y liberales. Al tener muchas formas de representar una cosmovisión o discurso, el autor puede permitirse desarrollar (concretizar) múltiples personajes y dotar a cada uno de experiencias propias, delineando personalidades y

¹²⁸ MA, p. 162.

¹²⁹ MR, pp. 124-8. De la comilona, es memorable la escena final, cuando Roland, sospechoso de ladrón y embaucador, vuelve de vomitar para poder seguir con el banquete y nota que le faltan sus dientes de oro. Roland se apresura al baño y busca en el wáter los dientes. Todos los vecinos lo ayudan y Martín comenta: «Roland me había parecido, como nunca, una manifestación exageradísima de la vida, una de esas manifestaciones que a mí me tocaba andar viendo y viviendo a cada rato» (127).

¹³⁰ NS, p. 116.

aproximaciones distintas a un discurso complejo sin reducir su complejidad, enriqueciendo el discurso novelístico pero también poniendo en marcha una forma de rescate de la polifonía natural: cada personaje sigue rutas propias de aprendizaje que no serían posibles desarrollar a macroescala, es decir, como grupo o que serían imposibles con pocos personajes tipo: esto es una concretización artística.

Esta forma creativa es el resultado de una característica que Krakusin rescata, el respeto del personaje bryceano por la singularidad¹³¹, herencia sentimental, que tiene un giro distintivo en Bryce: la singularidad no es otra cosa que la construcción orgánica de elementos diferenciados.

La concretización es el resultado de la influencia de la narrativa realista del siglo XIX en el díptico, especialmente del trabajo realizado por Stendhal. Bryce es capaz de mejorar la técnica esbozada por Stendhal, que por momentos es generalizante, escapando a una estética del estereotipo, cada personaje es trabajado de tal manera que se incide en su unicidad (recordemos personajes como Leopoldo o Paredón).

Hay muchos puntos en común entre la comprensión del sujeto de Bakhtin como «free and morally responsible agents who are truly unfinalizable»¹³² y la concretización artística como forma de construir personajes, desde Martín, Octavia, Leopoldo y todos los percibidos como buenos y Madame Labru, Mocasines, los pretendientes y los percibidos como malos. Esta técnica incide en el yo responsable creador, que también es también el yo incompleto de Bakhtin. Por esto, Martín,

¹³¹ NS, p. 117.

¹³² CP, p. 175. La responsabilidad, incide Bakhtin, es individual y no grupal. Cualquier ética, como ciencia, debe considerar esto (*vid.* CP, p. 182).

como personaje, también es un yo ético del artista latinoamericano, ya que su proceso de *bildungs* es su intento de completarse, conocerse, pero también el proceso mediante el cual se da cuenta de que la característica de ser incompleto, loco, mediotónico y depresivo lo que lo hace quién es, le da su identidad. El transcurrir de la historia (*story*) y de la historia (*history*) y del héroe con ellas determina que seguirá caminando en su proceso de aprendizaje hasta su muerte, donde incluso no encuentra una finalización plena, como vimos en la cita de la escena del cielo, lejos de ser una escena *sub specie aeternatis* completa.

Cada personaje posee no uno, sino múltiples rostros, voces que se hacen presentes siempre en su discurso, aunque, como en algunos casos, este trate de censurarlos. Esto es virtualmente imposible porque la estructura dialógica de la novela reconoce la diferencia y la abraza como parte de su matriz, pero para los propósitos ficcionales existen voces que aparentemente acallan las demás. Sin duda la gran voz acalladora del héroe y de su objetivo polifónico (ver siguiente capítulo) en la primera novela es el marxismo ortodoxo, representado por el grupo, que, en un giro curioso, explota en diferencias durante el mayo francés. La gran voz de la segunda novela, mucho más vinculada a procesos de definición de la identidad del artista¹³³, es la familia de Octavia y la nobleza europea que busca diferenciarse, reconocerse única a través de un tratamiento marginalizante hacia personajes dialógicos como Octavia y Martín, sin embargo, su rostro no es perfecto y monolítico, como se demuestra con personajes como Leopoldo y los tres pretendientes de Octavia, todos, profundamente humanos.

¹³³ Mientras que en el primer caso, el grupo se vincula a la definición de la identidad del continente, del sujeto latinoamericano.

La influencia de la novelística sentimental es utilizada ingeniosamente por el novelista de tal modo que el héroe no solo es un ser solitario, sino el representante prototípico de un grupo de artistas latinoamericanos que migraron al continente europeo para completar su educación artística, americanos incomprendidos en el mundo europeo¹³⁴. Para ello se debe dejar toda carga mágica o realista extrema que el *boom* adjuntara imaginariamente al hecho de ser latinoamericano y vacío de ella, buscar comprensión. En este sentido, existe una diferencia con el sentimentalismo tradicional que se alejaba de las ironías y burlas. La siguiente cita presenta los dos aspectos discutidos anteriormente, la incompreensión realista del héroe que necesita ser leída desde la cultura latinoamericana y la negatividad de los personajes antagonistas desenmascarada:

Hoy, que proso, y que los húmeros a la mala se me han puesto, ese hijo de puta [Mocasines] está trabajando gordísimo en una dependencia pública, en Lima, y yo sigo hecho un pelotudo pensando en estas cosas en mi sillón Voltaire.¹³⁵

De todas las obras sentimentales, quizá la que tenga mayor peso para el díptico es el *Tristram Shandy* de Sterne. Los paralelos entre las obras comienzan con los párrafos introductorios de ambas, girando sobre la identidad del héroe, adelantando los problemas existenciales que se presentarán en el desarrollo de los libros; Tristram sobre los problemas de su existencia y reclamos a sus padres¹³⁶ y Martín relatando su crisis positiva y adelantando datos sobre la segunda parte del díptico y la

¹³⁴ Es decir, retoma la idea del héroe sentimental como el primer personaje que busca convertirse en el representante de una esfera del mundo real.

¹³⁵ MR, p. 199.

¹³⁶ Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Documento virtual (eText). Proyecto Gutenberg. www.gutenberg.org/files/1079/1079.txt (visto por última vez: 10 de setiembre de 2008).

aparición de Octavia de Cádiz¹³⁷. Ambos tienen el común el componente de crisis, que en el caso de Martín Romaña es explicado a través de una anécdota náutica: siempre quiso ser navegante pero no tenía estómago para ello, cuando por fin se decide a navegar no llega a embarcarse porque recibe un golpe, y cuando lo logra, casi se ahoga¹³⁸. Amar al mar y no poder nadar, ese es el dilema en común de ambos personajes, profundamente sentimentales, arrojados a un mundo para el cual no están listos y deben sobrevivir utilizando como arma el elemento que los caracteriza: su sentido romántico del mundo: «No he nacido para navegante. Qué va. Pero he tenido que navegar. A quién no le ocurre alguna vez tener que navegar sin ser navegante. Y yo cuando navegué descubrí que el asunto se parecía enormemente a mi vida: navegué con enorme dificultad»¹³⁹. Martín Romaña empieza su travesía en el mundo, sus dificultades, navegando desde su sillón voltaire¹⁴⁰.

Los rasgos característicos de la novela de Sterne se hacen presentes en el díptico: las constantes digresiones y anacolutos que se convierten para el héroe del díptico en una forma de liberación de presiones o de reacción ante actos inesperados y se alargan hasta capítulos enteros como durante su luna de miel en España¹⁴¹, luego de la muerte de Enrique Álvarez de Manzaneda¹⁴² o después de la boda de Octavia de Cádiz¹⁴³; la reescritura de lo dicho a través de enmiendas que en el díptico

¹³⁷ MR, p. 13.

¹³⁸ MR, pp. 17-22.

¹³⁹ MR, p. 17.

¹⁴⁰ Como en la novela de aprendizaje, la vida y acciones del héroe son percibidas como aventuras. Si en la novela de aprendizaje estas eran el resultado del girar del mundo, durante los viajes del héroe, en el díptico navegar es atravesar la vida, cruzando las experiencias como olas y superando problemas como tormentas, el libro se convierte en una bitácora de sucesos importantes para un emotivo capitán-héroe.

¹⁴¹ Nos referimos al capítulo “Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz”. MR, pp. 169-77; especialmente el monólogo de Martín (174-6).

¹⁴² *vid.* “Paréntesis”, MR, pp. 392-6.

¹⁴³ *vid.* “Paréntesis extractivo anticronológico”, OC, pp. 282-4. El primer y tercer capítulos citados son especialmente interesantes desde la perspectiva del uso de anacolutos, ya que Bryce incursiona en una forma de construcción agramatical que discutiremos más adelante.

se extiende no solo a las palabras del héroe sino a otras obras de Bryce y de otros autores, mediante citas que desvirtúan el significado original de las palabras o le suman otros significados¹⁴⁴. Entre los numerosos pasajes, destacan la reformulación de la historia que Bryce cuenta en “Al agua patos”, parte de *Huerto cerrado* como una experiencia personal de Martín Romaña¹⁴⁵, el vía crucis rectal de Martín Romaña como el vía crucis del personaje Sevilla en “Muerte de Sevilla en Madrid” del libro de cuentos *La felicidad ja, ja* o quizá la más interesante en la reescritura del personaje del doctor Chumpitaz de TP como Juancito Velázquez en la primera novela del díptico.

La reescritura y digresión son parte fundamental de la oralidad del díptico, y en la tradición escrita se asocian a la narrativa sentimental: desde el *Lazarillo* (~1552) hasta Sterne, hallamos textos que crean la libertad necesaria para la aparición de una conciencia que sondea los límites del mundo en el que se encuentra. La oralidad también cumple un rol fundamental en el pensamiento de Bakhtin, ya que la palabra dicha oralmente es aquella que mayor contacto tiene con palabras ajenas y permite la explotación de la potencialidad de significados y respuestas. Al analizar el *skaz*, Bakhtin lo vincula a la narrativa sentimental europea, ya que tiene un gran componente idiosincrático, en el que predomina el dialecto, lo móvil, por sobre formas fijas¹⁴⁶. La presencia oral en el díptico refuerza el ideal de dialogismo: en el libro, el héroe necesita hablar, conversar activamente con el lector, cantar, leer libros, ver películas y recrearlas juntos.

¹⁴⁴ *vid.* NS, p. 45. Algunas de las citas más interesantes son una reformulación de San Juan de la Cruz (OC, p. 76) y varias de Vargas Llosa (MR, p. 187 y OC, p. 365). Veremos este aspecto en el siguiente capítulo.

¹⁴⁵ *vid.* MA, p. 585.

¹⁴⁶ CP, p. 153.

La oralidad permite la incorporación del discurso ajeno al propio. Esto se convierte en parte del propósito vital del artista-héroe, es una afirmación del *ethos* de la literatura que revaloriza y recupera el camino de aprendizaje y la finalidad de la obra¹⁴⁷.

Un punto común entre las novelas son la semejanzas entre Martín Romaña y Tristram Shandy, ambos, héroes «nacido[s] con poca suerte pero gran sensibilidad»¹⁴⁸, altamente emotivos, que escriben sus memorias ficticias. Temáticamente, el díptico rescata la narrativa centrada en un personaje masculino y sus aventuras, utilizada ampliamente durante el siglo XVIII. Una similitud de particular interés para nosotros ocurre entre el párrafo dedicado al mulero y el hombre sentimental de Tristram¹⁴⁹ y la advertencia sobre la escritura sentimental de don Gregorio Corrochano, que sirve de introducción a la segunda novela del díptico¹⁵⁰. Ambos, aunque temáticamente disímiles, representan una característica común: en la novela sentimental existe una necesidad de desvaríos y desorden como componentes fundamentales, motores que permiten expresar la fuerza del mensaje del novelista.

3.2. Música y espacios sentimentales

Otra faceta de la sensibilidad romántica se hace presente en la tradición musical que atraviesa la estructura de los cuadernos. La música se convierte en un elemento sentimental, tanto por su temática, como por el uso que tiene por parte del hé-

¹⁴⁷ «Bryce no obstante insiste en regresar a una suerte de estructura fundamental del narrar, el acto narrativo original: el de la conversación oral. (...) [E]ste afán por recuperar en la escritura una historia oral y una manera de contarla es entendido por Bryce como un acto de fidelidad a lo que es verdaderamente esencial en la literatura» (MA, p. 359).

¹⁴⁸ NS, p. 47.

¹⁴⁹ *vid.* NS, p. 52.

¹⁵⁰ OC, p. 13.

roe, reforzando ideales amorosos y especialmente culturales. Notamos que hay un cambio de clases y lugares culturales desde la aristocracia, ya presente en otras novelas de Bryce, a códigos burgueses y populares. De las canciones de Nat King Cole y Doris Day en NMEA se pasa a rancheras, valeses y tangos, iniciando una simplificación que permite ampliar el rango de lectores con los que la novela y el héroe dialogan.

En el mundo ficcional de NMEA, que se corresponde a la realidad de la época en la que se desarrollan las novelas, estos productos musicales eran consumidos, socialmente, por un público de clase alta y educada, ya que su comprensión involucraba el entendimiento de otro idioma (inglés). La otra gran tradición presente en la narrativa bryceana, que discutiremos más adelante, no tiene estos requisitos: valeses, rancheras y tangos eran mejor entendidos por un público global, sin prestar atención a la diferenciación de clases que sí parece estar presente en NMEA.

NMEA y los cuadernos hacen un contrapunto musical que representan dos facetas o alternativas posibles para la asimilación de la música en el proyecto bryceano. En NMEA la música tiene un rol muy diferenciado a través de una representación que si bien hace canciones parte del texto narrativo, no las asimila plenamente. Las canciones son presentadas en su mayoría en párrafos itálicos separados, a modo de letras muertas, ejecutadas por el personaje una vez más¹⁵¹. Esto permite que el personaje se preste temporalmente del aura mística que se ha creado alrededor de los cantantes a lo largo de la novela para expresar emociones. Para esto, se prefieren las canciones de Nat King Cole y Lucho Gatica. Este es un intento que cro-

¹⁵¹ *vid.* NMEA, pp. 53, 87, 122, 131, 230-3, 284, 300-4, 452-3, entre otros.

nológicamente ocurre después de los cuadernos y en el que creemos que Bryce busca recuperar efectos más tradicionales después de la alta experimentación que significaron sus primeras obras.

En los cuadernos la música no es solamente un espacio en el que el héroe se presta de la voz de cantantes para expresar pasiones a todos los lectores. Recordemos que la práctica que encontramos en NMEA espera a un lector con menos capacidades que aquellos a los que se dirige el díptico. En la música presente en los cuadernos hay una indiferenciación entre voz del héroe y la voz de otros (cantantes), ya que no se busca discriminarlas, sino mezclar ambos discursos: «aquel camino increíblemente desconocido y recorrerlo a fondo, sin temor a sacarme el alma de nuevo contra una tonelada de piedras del camino, que le dicen a uno es tu destino, rodar, rodar y rodar»¹⁵², «[v]olvieron a echarme la puerta abajo, a eso de las dos de la mañana, pero yo ya había bebido de una vez pa' todo el año, en pocas horas, y no me dio la gana de abrir»¹⁵³.

En los ejemplos presentados encontramos los mejores momentos de la presencia musical del díptico, la defensa de la identidad es musicalizada y usada como parte de la narración, fundiéndose las voces, en su mayoría de origen popular, a la del héroe. Una práctica similar se encuentra en TP que, junto al díptico, son los pasos previos al gran experimento que supone FC: la musicalización de la estructura literaria.

¹⁵² MR, p. 178.

¹⁵³ OC, p. 193.

Lo que Bryce logra en FC es a nuestro parecer un intento muy cercano a *Rayuela*, novela de la cual, sin duda, ambos cuadernos heredan gran parte de su modelo musical. A diferencia de la novela de Cortázar, donde la música es una presencia emotiva pero altamente intelectual, la escritura musical para Bryce tiene un fin sentimental. La música, junto a la tradición literaria, es uno de los sostenes de la realidad: recordemos que las canciones latinoamericanas evocadas tienen muchas veces marcado el destino trágico que acompaña a sus héroes, describiendo sus enormes pérdidas amorosas o la mala suerte que marca sus destinos¹⁵⁴. En FC la experimentación que habíamos visto en TP y los cuadernos es llevada hasta el punto en el que la novela en sí es una composición musical.

Volviendo al tema la defensa identitaria que encontramos en la música del díptico, la ausencia casi total de canciones en idiomas distintos al español en el díptico refuerza este punto. Encontramos a los máximos exponentes de la música popular americana como Pedro Vargas o Carlos Gardel y no The Beatles, logrando en su evocación la apertura del abanico identitario latinoamericano: cada cantante, cada tipo musical, es usado para expresar una identidad local (peruana) en el mar del ser latinoamericano. González reconoce el uso de la música en los cuadernos como un rasgo característico del «nuevo sentimentalismo» que Bryce representa¹⁵⁵.

No podemos dejar de lado la ironía presente en la musicalización del discurso. El héroe utiliza la temática triste de las canciones para expresar de forma ambivalente su destino, esto es, celebrándolo y quejándose de él:

¹⁵⁴ En este sentido, Enrique Pinti tiene un comentario muy lúcido sobre la presencia negativa que caracteriza el folklore latinoamericano que celebra especialmente lo trágico y moribundo. Pinti, Enrique. «La Salsa Criolla». En: *Las voces del teatro nacional*. Buenos Aires: C.B.S. 1987 [Cinta de audio].

¹⁵⁵ MA, p. 281.

...no me atrevo a mencionarlos, no por temor a la justicia, ya que conmigo se cometió una mayúscula Injusticia, sino por temor a algo que César Vallejo no supo acerca de los golpes de la vida y que yo sí sé: son en la cabeza y en la boca, primero, y luego, como en el valsecito peruano, en *Alma, corazón y vida*.¹⁵⁶

Pero, a diferencia de la ficción previa, el componente irónico que encontramos en las referencias musicales del díptico no es una muestra de escepticismo o pérdida de valores, sino una forma de defenderse de la incompreensión externa, abriendo hacia el héroe y el lector, un abanico de voces que lo ayudan en su proceso de «educación sentimental»¹⁵⁷. Esta idea, sugerida por González, es fundamental para comprender la función de la música: superar las barreras establecidas por la tradición anterior, incorporando en el discurso un sistema comunicativo que permite establecer mayores vínculos con la realidad y el lector, apelando a un componente emotivo.

La mezcla de ironía y música es fundamental ya que ambos componentes románticos permiten la reestructuración de la voz novelística. Al asimilar primero el componente musical, y como parte de este la ironía, desplazando la posibilidad de una lectura monológica o cerrada de sus significados, que en muchos casos son tristes como valeses o tangos y melodramáticos como rancheras, hacia las potencialidades que tienen al ser enunciadas por el héroe, a las potencialidades¹⁵⁸ de las que son cargadas. Hablamos de un dialogismo puro: el lector que debe hallar y descifrar qué quiere decir Martín Romaña al decir: «por más que les decía que no se preocuparan, yo pago, hermano, por más que pagaba y pagaba otra vuelta y les

¹⁵⁶ OC, pp. 179-80.

¹⁵⁷ MA, p. 282.

¹⁵⁸ *vid.* NS, p. 181.

hablaba de que hasta Dios amó»¹⁵⁹, no solo basándose en el conocimiento contextual que pueda tener de la música o el adquirido durante la lectura de la novela, debe realizarse una práctica de entendimiento dialógico, escuchar y entender las voces en un escenario de diálogo.

MR y OC son novelas de ruptura espacial respecto a UMPJ y el resto de las obras de Bryce, ya que se ubican en el continente europeo y son novelas claramente experimentales, junto a TP. Estas novelas buscan llevar el ser verbal latinoamericano, cuyos trazos ya habían sido definidos en UMPJ, al territorio europeo. Es una réplica del intento de llevar el ser latinoamericano (usualmente definido por grandes preocupaciones relacionadas a la identidad nacional) hecha por el *boom* hacia planos más cotidianos.

Bryce, en oposición al *boom*, que fue un movimiento que creó las grandes metáforas de la identidad latinoamericana moderna, es un escritor de lo cotidiano, espacio en el que, como autor, cree que puede definir mejor la identidad (el quién soy) del latinoamericano. En este sentido la novela tiene mayor cercanía a la narrativa de Cortázar, compartiendo muchos de sus niveles, ya que se busca indagar en una dimensión no intelectual del problema artístico, aproximándose a la vida personal de héroes cotidianos. Sin embargo, en este camino narrativo nos encontramos con claros componentes intelectuales y políticos, múltiples voces que nos hablan de la necesidad del compromiso ideológico, de la acción armada y la educación política por la que pasaron juventudes de latinoamericanos en Europa, es decir se describe un proceso por el cual pasó la mayoría de los miembros del *boom*, pero la lectura

¹⁵⁹ MR, p. 115.

no limita al lector a esa presencia, otras voces nos presentan los problemas humanos, como diría Martín Romaña, humanos, muy humanos¹⁶⁰, aquellos que definieron su personalidad.

La novela busca ser un retrato de época, explicando a una generación de lectores qué sucedió aquí de manera simplificada. Martín Romaña atraviesa esta dualidad en su proceso de escritura de la novela sobre sindicatos pesqueros, luchando entre el deber de escribir una novela articulada por el realismo socialista, por orden del grupo en el que milita, leyendo los libros clásicos del marxismo: «Un día hasta me pidieron que escribiera una novela sobre los sindicatos pesqueros en el Perú. (...) La verdad es que solo había visto uno que otro pescador, y más bien de anzuelo, en mi vida. Seguimos leyendo [los clásicos de Marx], con la profunda convicción de que era la mejor manera de que yo llegara a escribir esa novela algún día»¹⁶¹ y la realidad que se le presenta más humana, más real y menos estática:

Porque uno podía pasarse días, semanas, meses, descubriendo que el mundo es diverso, complejo, que el mundo está lleno de alegrías y de lágrimas en los ojos, y que la claridad nunca es tan meridiana como lo pretendía mi Director de Lecturas en el mundo del Grupo. En mi techo leía yo aquellas cartas de Marx a su hija, diciéndole que dejara en paz al poeta Heine con sus desvaríos, me enteraba de que Lenin era capaz de todo menos de escucharse una sinfonía de Beethoven, por temor a que le hiciera trizas un alma cuyo tiempo completo estaba consagrado a la revolución. Allí aprendí que también para ellos existía la debilidad y aprendí a admirarlos más por aquellos momentos en que fueron hombres sentados a la mesa con su esposa, quejándose del frío y de un cheque que no llegaba, años y años antes de que mi Director de Lecturas los convirtiera en bustos de mármol con obras de mármol en varios tomos plagados de mandamientos entre divinos, para ángeles muy ordenados, y de mármol. No, la vida no era tan simple. Y, como decía no sé quién, en invierno es mejor un cuento triste. En todo caso, a mí el panadero de la esquina sólo me saludaba cuando en París aparecía un rayo de sol.¹⁶²

¹⁶⁰ MR, p. 304.

¹⁶¹ MR, p. 107.

¹⁶² MR, p. 116.

Habíamos discutido anteriormente las concretizaciones artísticas que permiten al autor crear personajes singulares que en su esencia son polifónicos. En esta cita encontramos el intento de personajes descritos como negativos por extender su concepción monológica al mundo¹⁶³, por fijar las palabras hacia una verdad no dialógica. Bakhtin hace la siguiente distinción sobre este fenómeno: «[t]ake a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgments from living words and responses, cram everything into one abstract consciousness –and that’s how you get dialectics»¹⁶⁴. La dialéctica es aquel intento del director de lecturas por marmolizar la realidad, fijar las palabras y deshumanizar las figuras doradas del comunismo. Como representación de una faceta de la realidad es fiel, sin embargo los constantes intentos del director de lecturas y del grupo, luego de la familia de Octavia en el segundo libro, son fallidos, ya que la dialéctica solo es viable en la ausencia del dialogismo, en su presencia se convierte en una representación parcial de la realidad, ya que otras voces se cuelan, como en el ejemplo, la humanidad de Lenin¹⁶⁵, en el discurso.

¹⁶³ Debemos diferenciar entre un personaje monológico (que no creemos hallar en la novela) y personajes que comparten la esencia polifónica del mundo pero que representan discursos monológicos (como el marxismo).

¹⁶⁴ Citado en CP, p. 101.

¹⁶⁵ Esta referencia llega a Bryce (o Romaña) desde Lukács, que en un artículo parafrasea (erróneamente) a Lenin: «“I know the *Appassionata* inside out and yet I am willing to listen to it every day. It is wonderful, ethereal music. On hearing it I proudly, maybe somewhat naively, think: See! people are able to produce such marvels!” He then winked, laughed and added sadly: “I’m often unable to listen to music, it gets on my nerves, I would like to stroke my fellow beings and whisper sweet nothings in their ears for being able to produce such beautiful things in spite of the abominable hell they are living in. However, today one shouldn’t caress anybody - for people will only bite off your hand; strike, without pity, although theoretically we are against any kind of violence. Umph, it is, in fact, an infernally difficult task!”». Lukács, Georg. «Lenin. Theoretician of Practice». En: *Lenin. A Study of the Unity of his Thought*. Cambridge: MIT Press, 1971. En: *Marxists Internet Archive*. www.marxists.org/archive/lukacs/works/xxxx/lenin.htm (visto por última vez: 12 de noviembre de 2009). Las palabras reales de Lenin, rescatadas por Richard Ripes y David Brandenberger fueron: «I cannot listen to music too often (...) It makes me want to say kind, stupid things, and pat the heads of people. But now you have to beat them on the head, beat them without mercy». Figs, Orlando. *A People's Tragedy. The Russian Revolution. 1891-1924*. Nueva York: Viking, 1997.

La última frase de la cita es lapidaria en ese sentido y resume bien un proceso que caracteriza la escritura del díptico. El héroe es incapaz de monologizar la realidad, sabe que esta tiene más de un rostro y está dispuesto a explorarlos todos, eligiendo el que más se acerque a su sensibilidad hiperdesarrollada. Es por esto que al escribir su novela de sindicatos pesqueros peruanos convierte poco a poco a los habitantes inusuales que comparten el alquiler de cuartos en el noveno piso de un edificio parisiense en pescadores sindicalizados de Chimbote¹⁶⁶. El héroe no puede realizar una simple operativización de un grupo social, es necesario hacer que pase por un filtro dialógico para poder representarlos fielmente, deben ser humanizados¹⁶⁷, del mismo modo que la conciencia dialógica del novelista.

Otro buen ejemplo es el capítulo “Sobre héroes y antihéroes: Mayo del 68 en mi sillón Voltaire”, en el que el héroe busca hacer un recuento de qué fue el mayo francés, un tanto como ejercicio de memoria que le permitirá contar la historia de su vida personal, de su separación con Inés y el inicio del fin de su matrimonio, y otro tanto como ejercicio de memoria histórica, que le permitirá analizar qué fue el mayo, porqué sucedió y cómo fue vivido, vinculándolo obviamente con su historia personal.

De los recuerdos que se presentan en el capítulo tenemos una certeza, la vida personal de Martín Romaña como ningún otro artista ficcional desde Julié Sorel está fuertemente vinculada con la historia, esa historia real de revoluciones y revueltas en una época en la que las doctrinas de izquierda hicieron furor entre nuestras juventudes. Del mayo, dice: «Me imagino que, en el fondo, lo que pasó es que

¹⁶⁶ *vid.* MR, pp. 118 y 120.

¹⁶⁷ Junto a ello radica la idea expresada en FC que «al pueblo no se le explota ni en un libro» (125).

tampoco hay fiesta que dure cien años ni cuerpo que la resista. Y mucho menos un cuerpo de policía»¹⁶⁸. La fuerza de los hechos históricos es tal que el héroe se compenetra con ellos: descubre un potencial propio. Durante el mayo es capaz de volverse un revolucionario real, superando al grupo que se desorganiza ante la situación que esperaban: «El Grupo se está desorganizando, Martín; ya no analizan las cosas, corren de una barricada a otra y lo que más les emociona es la posibilidad de levantarse a una francesita»¹⁶⁹. El héroe es, junto a Carlos Salaverry, uno de los pocos personajes que comprende claramente el momento en el que viven y, fuertemente historizados, lo asimilan.

Un año después del mayo, cuando está por cumplirse su aniversario, todo el mundo está a la espera de una nueva revolución popular. No sucedió nada, entre los personajes de la novela, solo Martín tuvo palabras sobre eso:

Cojones, cuando llega mi cumpleaños, o lo organizo yo todo, o a mí nadie me organiza nada. (...) [L]a juerga de mi cumpleaños no me la organiza nadie más que yo, y los aniversarios organizados por terceros pueden ser parte hasta de eso que se llama la recuperación, pero en ningún caso tienen que ver con la memoria colectiva, la que sí puede empezar con algo nuevamente.¹⁷⁰

Esta característica histórica marca una fuerte oposición entre UMPJ y el díptico. En el primero no encontramos información histórica que permita deducir un contexto, no hay menciones claras, solo sugerencias del momento político en el que se vive, esto permite crear un vacío histórico en el que se pueden inscribir las emociones de la novela y procesos personales de los personajes de la novela. UMPJ representa en este aspecto un momento previo en la evolución formal res-

¹⁶⁸ MR, p. 279.

¹⁶⁹ MR, p. 293.

¹⁷⁰ MR, p. 280.

pecto al díptico, siguiendo la clasificación usada por Bakhtin: la novela presenta un mundo semicerrado en el que los personajes se desenvuelven, a modo de hagiografías incompletas¹⁷¹. En el díptico sí hay un fuerte componente histórico a nivel de contenido, las referencias al aquí y ahora (el momento de la escritura ficcional) son constantes y reproducidas de forma realista. Sin la historia mundial el héroe no puede crear su historia personal, que en cierto modo es la recreación de esta a una escala menor y filtrada por su sensibilidad. Es por eso que hechos históricos pueden tener grandes significados emocionales. Bryce utiliza este mecanismo, herencia de la tradición sentimental, de una manera muy efectiva.

Se trata también de una novela fuertemente política. Este tratamiento de la política es interesante ya que, del mismo modo que UMPJ, la novela se dirige a temas políticos sin hacer política, no se busca formar parte del mundo cínico y frío de la política previa, se aspira a un nuevo proyecto político, descrito fragmentariamente a través de los sentimientos del héroe y no a través de, como ya se dijo, la solidez de las propuestas del realismo socialista de la era soviética. El mayo francés marca profundamente su emotividad, resonando hasta la segunda novela, en la que Martín se convierte en un antiprofesor en la Universidad de Nanterre, especialmente por sus relaciones sentimentales con este momento y el especial cariño que desarrolla por los gochistas.

El discurso político es mediado por el componente sentimental, como ya dijimos. Para ello, Bryce utiliza técnicas de la novela dieciochesca, en especial la locura o

¹⁷¹ *vid.* DI, pp. 115-6. UMPJ es una suerte de prehistoria del discurso novelístico bryceano respecto al cuaderno de navegación.

el discurso alógico¹⁷², que permite traer cierta familiaridad que no es común en tópicos que habían sido santificados y enaltecidos en la tradición previa¹⁷³. Tomemos como ejemplo la creación de Martín de un operativo secreto falso para hacerse pasar por un agente revolucionario encubierto durante el mayo francés¹⁷⁴ o la conversación que Martín tiene con Karl Marx en su cama, durante la cual encontramos explicaciones sentimentales de la razón de ser del héroe bajo la forma de un discurso imaginario:

En fin, no sé qué aparato se metió para la sordera aquella mañana, pero lo cierto es que aceptó mi propuesta: ella, yo, y Karl Marx en la camota. Lo malo es que con el tiempo este orden se alteró, y yo pasé al tercer lugar, ella al segundo, y Karl al primero. Con tendencia a apropiarse de toda la camota, además. Una mañana, incluso, el muy aguafiestas del alemán me dijo que me dejara ya de hablar tanto de mi costal, que no había nada tan fácil y tan falsamente sobrecogedor como dormir en un costal, cuando se había estado acostumbrado a dormir en sábanas de oro. Mi miseria era falsa, mi miseria me la había inventado yo. Bastaría con que se volviese verdadera un día para que mi mamacita mandase un avión hasta la puerta del cuartito, de las orejas regresaría al redil. Ovejita negra. No merecía ni siquiera el nombre de oveja negra. Ovejita y punto.

—Oye viejo cojudo, ¿y la plusvalía que me están sacando en el colegio donde trabajo? No me declaran al fisco, no me encienden la calefacción, no me puedo enfermar porque no me pagan, no tengo seguridad social, no me dejan ir a pie cuando hay huelga de metro para no pagarme, no me pagan feriados, no me pagan las vacaciones, casi no queda nada que pagarme a fin de mes y además me lo pagan con retraso y a poquitos.

—Romántico.

—Escritor, y a mucha honra.

—Poeta.

—Narrador, para que sepas. En mi vida logré escribir un buen poema. Ni siquiera para aterrorizar a mi padre, cuando le dio porque fuese buen abogado. Poeta fuiste tú en tu juventud, Marx. Ya ves que estoy enterado...¹⁷⁵

Habíamos mencionado la relación de la novela con el realismo de izquierda. Esta se aleja de los principios más rígidos de la novela socialista pura, para sumergirse

¹⁷² Nos referimos a las «allogical spheres of unpublicized speech» de las que Bakhtin habla en RHW (p. 421).

¹⁷³ La política como tópico es un área tratada con la mayor cautela y respeto en la tradición literaria inmediata latinoamericana desde el modernismo.

¹⁷⁴ MR, pp. 361-70.

¹⁷⁵ MR, pp. 105-6.

en un realismo crítico muy cercano a los ideales de Lukács, prodigando en la mediación de la subjetividad del artista en el arte. Tanto el desarrollo de la novela de sindicatos pesqueros a microescala, como el desarrollo de la trama novelesca se rigen por estos principios, la historia es filtrada a través de la subjetividad del héroe o del narrador (sindicatos).

Según Holquist¹⁷⁶, Bakhtin percibe la historia en la novela como un flujo de conciencia, de modo similar que Lukács y Hegel, y más específicamente, como un tipo de *bildungsroman*, es decir, como un género novelesco, como una forma de aprendizaje. Del mismo modo, la comprensión de la historia para Bryce pasa por el proceso de aprendizaje, en el díptico y el resto de sus novelas, todos los héroes llevan consigo un fuerte componente histórico durante su vida. Oquendo, ya en 1969 rescató esta característica temática. La obra de Bryce se caracteriza por «un conjunto de experiencias comunes a adolescentes y jóvenes (...) una materia vivida que oscila entre el amor y la orfandad como polos sentimentales del descubrimiento de la realidad que tiene lugar conforme se sobrepasa la infancia»¹⁷⁷.

Martín Romaña, como héroe, no tiene una razón de ser en un mundo puramente ficcional, necesita de aquel material histórico que lo rodea para construir su historia y su identidad, ya que la historia es percibida como un camino que se recorre, algunos personajes lo hacen con los ojos cerrados¹⁷⁸, tratando de imponerse sobre ella, juzgándola; la otra camada de personajes como Carlos Salaverry, Octavia,

¹⁷⁶ vid. BHW, pp. 73-4.

¹⁷⁷ MA, p. 57.

¹⁷⁸ Personajes descritos negativamente.

Leopoldo o Martín la recorren alegremente, conscientes de encontrarse en ella, utilizándola para sobrevivir¹⁷⁹.

De las novelas románticas, específicamente del *künstlerroman*, es decir de las novelas sobre el desarrollo del artista como el *Tristram*, se rescatan presupuestos narrativos simples como la estructura hiperbólica de la narración y la hiperbolización de los discursos. A nivel de estructura, se caracteriza por recursos como acciones exageradas o inverosímiles, aparentemente carentes de una lógica pero imbuidas en el espíritu de rescate de la identidad de la novela. Todo se reduce a este punto: la exageración es una forma de expresar la singularidad del individuo, de definirlo claramente. Esto tiene una contracara, pues el subtexto, aquello que es hiperbolizado, siempre es un elemento de una cultura otra o de la cultura propia, que debe ser llevado a la escala del héroe, es decir a una gran escala, para que este lo apropie y elimine, a través de una resemantización, cualquier vinculación monocorde que pueda tener. Un elemento, al ser hiperbolizado, jamás tendrá un solo significado, sino, se abrirá a una pléyade de interpretaciones. La hiperbolización también es un recurso que atañe al lector, pues parte de los nuevos significados que se obtienen son el resultado de su intervención en el texto.

Hipérboles estructurales son episodios como el operativo X203, que ya mencionamos, la *vernissage* que se realiza en Bruselas y la posterior cena en la casa del príncipe Leopoldo¹⁸⁰, hechos que discursivamente no se diferencian del discurso presentado en el resto de las novelas, pero que al ser leídos como pasajes suponen

¹⁷⁹ Martín se aprovecha durante mucho tiempo del gochismo residual para instalarse como el mejor profesor, o antiprofesor, del departamento de español de la Universidad de Nanterre.

¹⁸⁰ Que van desde el capítulo “Cosas que dejan huella” (OC, pp. 96-122) hasta “Solre” (pp. 123-44).

momentos fundamentales de exageración y de cambio, marcando puntos de la vida del héroe que no tienen retorno. En el primer caso, la ruina definitiva de su matrimonio, y en el segundo, el inicio del alejamiento de Octavia de Cádiz.

Las hipérboles discursivas son momentos mucho más delimitados, si bien todo el discurso del héroe y de la novela, al ser escrita en su mayoría en primera persona de forma autobiográfica¹⁸¹ tiene esta presencia, encontramos momentos en los que el discurso asume una forma especialmente fuerte, como durante el vía crucis de Martín Romaña¹⁸², capítulo marcado por la presencia de un discurso hiperbólico, aunque el momento de mayor fuerza es después de la primera operación de Martín, cuando, bajo los efectos de narcóticos, empieza a insultar a todo el mundo mientras recuerda a Inés y sus problemas matrimoniales, alternando frases lógicas y lúcidas con referencias escatológicas:

—¡Culo culo culo!, aullaba, pensando que nada ni nadie podía seguirse portando de esa manera conmigo. (...) y uno se reencuentra en hebras de recuerdos de viajes de locura en vida exagerada: a mí se me ha confundido el culo con las témporas, Culo, y es increíble lo humano muy humano que puede ser uno hasta cuando sufre como un animal, Culo: odiarte por el horror que me haces vivir, por todo lo que aún tendrá que venir, porque nunca más volveré a cagar, Culo.¹⁸³

Durante los preparativos para su segunda y final cirugía, Martín observa la escena bajo los efectos de calmantes, lo que proporciona una atmósfera relajada en la que la exageración es vista alegremente:

¹⁸¹ Aunque en los momentos en los que se da narración en tercera persona también encontramos una hiperbolización del lenguaje.

¹⁸² MR, pp. 479-542.

¹⁸³ MR, p. 510.

...me pescó completamente desprevenido con la palabra *Fe-ca-lo-ma*, dicha en voz alta, para mis adentros. Repitió *Fecaloma* siempre para mis adentros.

(...)

Después vi cómo el doctor Raset, desplegando todo su agudo humor negro, disponía las cosas de tal manera que su maletín me volviera a pescar desprevenido. Repitió para ello el cuadro en que el último Inca del Perú le está enseñando a medir oro a Francisco Pizarro, en casos de suma urgencia. Pizarro contempla asombrado lo alto que llega el brazo de Atahualpa (...).

El doctor Raset hacía de último Inca, la enfermera de Pizarro, y yo iba interpretando las oscuras palabras que pronunciaba con el brazo empinado.

—Señorita, ¿hay un cuarto en el Frenopático que no sirva para nada?

—En estos edificios tan grandes y viejos nunca falta un cuarto abandonado.

—Pues bien. Que lo preparen en el acto. Lo voy a llenar hasta aquí de caca.

—¿Fecaloma, doctor?

—El más importante de mi carrera, señorita. Mírele la barriga. Son como nueve meses de embarazo.

(...)

—La anestesia le está haciendo efecto —dijo Atahualpa. Pensé que me había vuelto a coger desprevenido con el maletín de mierda.

—Al tercer día despertó de entre los locos pero seguía en el manicomio—dije en voz alta para que me oyeran.

—¿Cómo? —preguntó el doctor Raset.

—La anestesia del vía crucis que me está haciendo efecto.¹⁸⁴

En el segundo libro también se hace presente este fenómeno, en el episodio en el que le bloquean el dedo al héroe¹⁸⁵, donde la estructura hiperbólica es identificable desde el título, elaborado como los títulos de los capítulos de las novelas de caballería, aunque estamos seguros de que el autor lo hace como un guiño al texto más hiperbólico que se puede encontrar en la lengua de Cervantes, *Don Quijote* (1605-1615): “De cómo y por qué a Martín Romaña, mártir de una literatura que aún no ha escrito, le bloquean un dedo que le será indispensable para escribir, si algún día escribe. Y de cómo y por qué Octavia de Cádiz se aprovecha de la oportunidad para apropiarse hasta del tendón de Catalina l’Enorme. Todo, bajo los efectos de la anestesia”. Pero sin duda el momento de mayor fuerza discursiva

¹⁸⁴ MR, pp. 513-4.

¹⁸⁵ OC, pp. 269-73.

hiperbólica es un monólogo del héroe durante el capítulo “Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz”¹⁸⁶:

¡Inés de París y de Cádiz!, aunque no logro arrodillarme ya, gracias a los calmantes que tomé hace un rato, necesito explicarte millones de cosas... Aleja tus ojos de la mesa de trabajo, aleja tus ojos de ese texto y acércalos a este contexto. Y posterga un rato la bizquerita, por favor. Yo te juro que si me escuchas soy capaz hasta de besar la bizquerita, pero más tarde, eso sí. Déjame explicarte, deja que por una vez en la vida sea yo el que explica, Inés... Hemos descendido al sur de España, hemos vislumbrado las costas excesivamente calurosas del África, y hace sólo tres días que decidimos no cruzar de este calor al calor de allá, *because*... *because*, Inés. Y aunque me he arrodillado, Inés, aquí me tienes en busca de luz de donde el sol la toma, en plena luz del día. Necesito tu comprensión, TUCOMPRESIÓN, ¿me entiendes? Escúchame, por favor. Bajo la mala influencia del África, de mis instintos burgueses, tan proclives a que ciertas cosas me partan el alma, dejándomela bizca, porque yo también voy a terminar biqueando, Inés, también yo voy a terminar sin saber hacia dónde mirar, y bajo la influencia de tantas cosas que conoces tan bien como yo, acabo de convertirme en el depositario de la historia más triste jamás contada. Necesito e imploro tu comprensión protectora para lo que estoy sintiendo con esta historia adentro. Mira, Inés, esta mañana, cuando me mandaste a la playa con Pío Baroja, dime de pronto en el pleno *mezzo del cammin di nostra vita* y en plano huyendo del mundanal ruido parisino, dime, dime con quién andas, y te diré qué hora es, dime conmigo mismo sobre un camello en medio del desierto que tenemos por delante, de seguir esto así. Resumo y anticipo, Inés, para decirte que crucé solito al África y de allá me tienes ahora de regreso con la imagen de Octavia de Cádiz sentada como un espejismo en medio de mi historia... ¿Entiendes, Inés? Ni jota, me imagino, pero insisto en que es supernecesario contarte lo ocurrido y quiero que tú le ofrezcas TODATUCOMPRESIÓN a mi historia. Yo soy mi historia en este momento y quiero que estemos tú y yo echados en esta cama toda la tarde y que tú me acaricies mientras yo te cuento de qué estuve hablando con Octavia y por qué estoy seguro de que me sentiré mucho mejor después de haber llorado horas y horas entre tus brazos apretándome fuerte y los míos también a ti, que bien que lo necesitas, como todo el mundo, Inés, aunque te juro que no hay nada de personal en esta acotación. Yo, por mi parte, prometo desde ahora acatar la edad y estatura que quieras darme, si es que lo consideras conveniente. En fin, te prometo portarme muy bien del tamaño que tú quieras. Todo, cualquier cosa por tu comprensión, Inés. *To sense or not to sense, that is the humour*, Inés, lo decía Máximo, y yo he cumplido con el penosísimo deber de contarte esta historia de la forma más divertida que he podido, o que me ha sido posible, más bien. No sé, tal vez te parezca cosa de locos, pero...¹⁸⁷

Como vemos, el discurso del héroe rompe su sintaxis habitual, no solamente mezclando y alterando el orden de las oraciones, sino insertando fragmentos de otros idiomas, los que no guardan coherencia con el discurso: tanto Dante como la re-

¹⁸⁶ MR, pp. 174-6.

¹⁸⁷ MR, pp. 174-6. Cursivas del autor.

formulación de Shakespeare, utilizados como un subdiscurso que lleva dentro de sí una carga semántica y de valores distinta a la del héroe, sin embargo, un lenguaje críptico. Las palabras de la *Commedia* (~1308-1321) no tienen el significado que Dante les dio, sin embargo tampoco reflejan exclusivamente propósitos del héroe: han sido dialogizadas, entrando en contacto con todas las referencias discursivas presentes en el texto y con los lectores¹⁸⁸. Comprenderemos entonces que la palabra de Dante incorpora en sí un diálogo con Shakespeare, el propio héroe, Bryce como autor y el lector. Todo el monólogo explora las posibilidades del lenguaje al ser reconstruido, reacentuado, reformado de tal modo que la misma comprensión que busca el héroe («TODATUCOMPREENSIÓN») de Inés, es demandada por igual del lector.

Nos encontramos ante un discurso bivocal activo¹⁸⁹: el «active double-voiced discourse», también llamado «hidden polemic» que se caracteriza por estar direccionado a su objeto referencial (Inés) como el discurso del primer tipo, pero a su vez considera la presencia de un escucha de sus palabras, incorporando un nuevo direccionamiento hacia otro sujeto que podrá tener una «possible hostile answer». La idea de hostil no tiene que ver con contrariedad sino diferencia, la respuesta hostil es aquella que difiere a la del héroe. Asumiendo su presencia, el discurso busca iniciar un diálogo a través de «a polemical blow... at the other's discourse on the same theme»¹⁹⁰. Esta es la palabra que incorpora una respuesta al lector y es resultado de un esfuerzo por crear una conversación real en el acto literario, un

¹⁸⁸ Bryce «embodied trends in voices, and then forced those voices to encounter or quarrel with each other» (CP, p. 260).

¹⁸⁹ *vid.* CP, p. 147. Gráfico sobre los tipos de discursos de Bakhtin.

¹⁹⁰ PDP, p. 195. En: CP, p. 155.

esfuerzo en la esfera ética por parte del autor de estar al nivel del lector y demostrar una preocupación real ante este¹⁹¹.

La presencia de figuras retóricas del campo de la adición como enumeraciones, adiciones y anáforas contribuye a que el significado del texto se magnifique exponencialmente y colaboran con la idea de hemorragia discursiva, el texto, como un flujo discursivo imparablemente dialógico que es necesario reconocer. La idea de libertad en el fragmento es inmanente, está inscrita en el lenguaje usado, más allá de ello, como Bakhtin piensa¹⁹², es considerada inseparable de las demandas éticas de responsabilidad del autor y héroe hacia el lector: podemos hablar de la noción de compromiso literario explorado desde el aspecto de responsabilidad, compartida, entre lector y autor para completar el sentido y el diálogo presente en el texto, un compromiso que pasa por la actualización del dialogismo interno que se presenta a un nivel vivencial, en el mundo extraliterario.

Es un segmento que presenta el desborde característico del díptico en su más pura expresión, la exageración cervantesca llevada al límite en el que los semas y el sentido explotan. Incide también su direccionalidad dentro de la lógica del díptico, hacia Inés, la esposa, la amante, haciendo ecos de un discurso romántico en el que

¹⁹¹ *vid.* PDP, p. 196. Bakhtin afirma que es necesario «an independent, responsible, and active discourse» como indicador de «an ethical, legal and political human being» (DI, pp. 349-50. En: CP, p. 223), pero también considera, que «[c]hallenges to this discourse, provocations of it, interpretation and assessments of it, establishing of boundaries and forms for its activity (civil and political rights), the juxtaposing of various wills and discourses and so on –all these acts carry enormous weight in the realm of ethics and the law» (DI, p. 350). Esto significa que la incorporación en un discurso responsable, esto es, dialógicamente responsable, de varias voces no solo se complejiza, sino que también adquiere un peso mayor, enorme («enormous weight» no solo peso, sino importancia) hacia el autor.

¹⁹² CP, p. 40. Recordemos que la idea de direccionalidad (addressivity) para Bakhtin tiene un componente ético: la necesidad de una respuesta, nos recuerdan Emerson y Morson (76), para Bakhtin es absoluta y compite con la necesidad moral de responsabilidad. Ambos elementos, responsabilidad y respuesta se articulan en el díptico, que los extiende como requisitos para su lectura.

aparentemente se invoca a un personaje y no al mundo. Este hecho, claro está, no es cierto, el héroe sí busca una multidireccionalidad.

Este último uso de la polifonía como forma de liberación discursiva de las reglas de un mundo monológico es un punto fundamental del proyecto novelístico del díptico. En esta liberación discursiva encontramos un componente ético fundamental: la novela no es solo un artefacto cultural artístico sino un manifiesto identitario que defiende una identidad pero invita a un diálogo, porque define la identidad a través de este. En los fragmentos que hemos visto la novela incorpora diversos rasgos característicos de la novela sentimental o del romanticismo. El discurso del héroe puede ser articulado de la siguiente manera: no soy *yo* quien define mi identidad, es mi interacción con el mayo francés, las protestas callejeras, Marx y Sartre. Sin los *otros*, *yo*, a pesar de lo diferente, no puedo existir y articular una identidad coherente. El *posboom*, y en particular estas novelas, vuelven a desarrollar, magnificando, componentes internos del mundo novelístico: cómo la psique de los héroes y personajes interactúa con las acciones que los rodea es tanto o más importante que cómo las acciones se dan porque se parte de la idea de que la comprensión cabal de la historia es en gran parte comprender el funcionamiento de los individuos y de su intersubjetividad.

Los personajes son concebidos en tanto «sus interrelaciones sociales»¹⁹³, esto permite que el proceso de aprendizaje del artista sea más completo respecto a proyectos estéticos anteriores, ya que no se limita a una marginación monológica que simplemente describe el discurso usado contra el héroe, como la que vemos en

¹⁹³ NS, p. 112. Para una interesante explicación sobre la construcción de los personajes bryceanos y la mediación cultural véase el texto de Gutiérrez Mouat (MA, p. 342).

Rojo y negro, incorpora este discurso al héroe y a su comprensión del mundo, busca darle respuesta y para hacerlo no es necesario destruir su fundamentación, sino presentarlo junto a la miríada de formas dialógicas, mostrando las limitaciones de la autoridad bajo la que opera.

La forma de operar de la polifonía novelística, en particular de la que hemos descrito en el díptico, a través de relaciones entre personajes y discursos, ha sido descrita de la siguiente manera por Wladimir Krysinski:

[L]a polifonía se convierte en una estructura diferenciadora que implica organizaciones espaciales particulares del texto novelístico y de las posiciones discursivas y estructurales que entran en comunicación como medios al servicio del discurso destinador de los mensajes principalmente axiológicos en la medida en que la novela constituye una “forma simbólica” de posiciones axiológicas instaladas en el espacio intertextual del género.¹⁹⁴

Cada voz es una posición axiológica que se interrelaciona en un complejo juego con otras. Aquí es donde notamos la arquitectónica de la obra en el sentido bakhtiniano, cómo es posible construir una organicidad a partir de la pluralidad de presencias, cómo es utilizada esta mixtura de voces y sus valoraciones en una representación ética del arte¹⁹⁵.

3.3. El héroe y la novela de aprendizaje

Los aspectos desarrollados hasta este momento inciden en el desarrollo del discurso, espacios y de los personajes, especialmente en su vinculación con la tradición sentimental. En la presente sección desarrollaremos la temática de aprendizaje

¹⁹⁴ NM, p. 22.

¹⁹⁵ Discutiremos ampliamente este punto en las conclusiones.

desde la óptica de la construcción del personaje principal, Martín Romaña. Para ello, trabajaremos a partir de los paralelos entre la novela y *À la recherche de temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Cervantes y *Le rouge et le noir* (1830) de Stendhal.

Bakhtin, en su ensayo sobre la novela de aprendizaje¹⁹⁶ realiza un análisis del cronotopo de las novelas de aprendizaje y el desarrollo de la imagen de la persona en las novelas¹⁹⁷ a partir del concepto de «emergencia» del individuo, cuya muestra más pura se encuentra en Goethe. Así, separa el *bildungsroman* en dos líneas: las novelas sin emergencia, formas de la prehistoria novelística, precursoras de la novela moderna en la que ni el héroe ni el mundo se desarrollan. Ejemplos de esto son las novelas de viajes, de aventuras y biográficas. El segundo tipo, en el que sí existe emergencia de personajes se divide en cinco tipos, siendo el último el que nos interesa más: novelas de emergencia histórica, el tipo novelístico en el que el modelo de la persona, el héroe, se desarrolla, asimilando el tiempo histórico real en su matriz, para permitir que tanto el mundo como el héroe sean pasibles de darse forma y crecer¹⁹⁸.

Este mecanismo es encontrado en el díptico, donde el pasado es traído al presente (ficcional), como un complemento al ahora histórico. Además, encontramos un tiempo sentimental de la historia personal del héroe, complementario al tiempo histórico. Un ejemplo que ya mencionamos es el mayo francés: Martín recuerda dos eventos: el primero es el caos que supuso la rebelión de la juventud y de los

¹⁹⁶ “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”. En: SpG, pp. 10-59.

¹⁹⁷ SpG, p. 19. En: CP, p. 406. En las páginas 412-3 hay un cuadro que resume las tipificaciones de novela de aprendizaje según Bakhtin.

¹⁹⁸ SpG, p. 19.

gremios socialistas en 1968; el segundo son los momentos iniciales de la ruptura de su matrimonio con Inés.

En el díptico encontramos que el autor, como novelista polifónico, no usa la ventaja de su posicionamiento superior en la novela para hacer que el mundo del héroe se desenvuelva y gire de la manera que él considera correcta. El mundo gira imprevisiblemente, ya que es el resultado de la interacción de las voces presentes en el discurso, del héroe y de las acciones que se suceden¹⁹⁹. La trama y el armazón narrativo pueden ser previstos por la conciencia creadora, pero no la forma en la que las voces se colarán en el discurso. Es por esto que hallamos un curioso recurso mediante el que el autor renuncia a su conciencia creadora plena, cediendo facultades al héroe: la autoficcionalización. En toda la obra de Bryce destacan los dípticos por ser los únicos en los que podemos encontrar el personaje Alfredo Bryce Echenique.

Al ficcionalizarse, el personaje Bryce autoriza la voz del héroe, estableciendo un nuevo nivel de dialogismo, el que existe entre él como narrador y Martín Romaña. Recordemos que Bakhtin dice que en las formas autobiográficas el *Yo-para-mí* es incapaz de contar historias, mientras que el *Yo-para-otro* sí puede hacerlo porque se abre al diálogo y no es cerrado como la primera forma. La incompletitud del *yo* está determinada en función de los *otros* fuera de mí²⁰⁰. Esto es lo que el autor busca al ficcionalizarse, desligarse de la identidad del héroe hasta el punto que

¹⁹⁹ *vid.* CP, p. 252.

²⁰⁰ *vid.* CP, p. 217.

permite la creación de un héroe independiente²⁰¹, capaz de realizar un análisis autocrítico de sí mismo y de su época respecto a la posición autorial.

Esta desvinculación explica el extraño tratamiento de Martín Romaña hacia Bryce Echenique, que se convierte en una figura negativa: «[h]a regresado a París el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, andaba diciendo por calles y plazas el perverso Bryce Echenique (...) Y publicó un nuevo libro el día mismo en que se casó Octavia de Cádiz. Se llamaba, perversamente, claro está, La felicidad ja, ja»²⁰². Al desautorizar al autor, el héroe gana mayor independencia respecto a este, en una lucha de voces en la que, por propósitos ficcionales, debe prevalecer el héroe. En el caso contrario, el autor cedería su excedente de visión al héroe, fusionando sus dos voces en una, impidiendo cualquier diálogo real²⁰³ y volviendo a modelos narrativos monológicos como la narrativa realista: un gran narrador o un narrador personaje omnisciente.

La forma autobiográfica de las novelas permite mantener la tensión de la que hablamos, pero posibilita también el diálogo. Bryce se conforma como una suerte de opuesto de Martín Romaña, es humorista, y todo el mundo piensa eso de él, es un novelista revolucionario que publicó en Cuba, amigo de todos los grandes narradores de su época.

En todas sus apariciones, el personaje Bryce tiene una vinculación a la creatividad: es el fabulador, el hombre creativo: en la primera novela hace su aparición

²⁰¹ Hasta el punto que la literatura permite.

²⁰² OC, p. 162.

²⁰³ cf. CP, p. 242.

para regalar una copia de *Huerto cerrado*²⁰⁴, en un diálogo sobre psicología infantil después de escribir *Un mundo para Julius*²⁰⁵ y durante la segunda jugando con Julio Ramón Ribeyro en el café Les Deux Magots²⁰⁶ y luego de publicar *Tantas veces Pedro*²⁰⁷.

Retomando el tema de la novela de aprendizaje, sabemos que, en su esquema más simplificado, gira en torno al nacimiento, infancia, educación inicial, matrimonio, obras y muerte de un personaje²⁰⁸. El díptico cumple todos estos puntos, si bien no hay un desarrollo lineal y completo de cada etapa de la vida del héroe, sus comentarios desde el presente narrativo sobre su pasado completan el sentido de su vida²⁰⁹. Martín Romaña, como literato de profesión, se aleja de los otros héroes menos bohemios y más paradigmáticos del *boom*²¹⁰, que son en realidad los personajes más comunes de la realidad americana: políticos, militares, periodistas, hombres de pueblo, etc. Bryce, al romper con su tradición debe remontarse a otros paradigmas literarios para construir su novela. Hemos analizado ya la presencia de formas derivadas de la narrativa sentimental, a este tipo agregaremos novelas de aprendizaje. Entre todos los modelos de novelas de aprendizaje, destacan tres textos: *À la recherche de temps perdu* de Marcel Proust, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Le rouge et le noir* de Stendhal.

²⁰⁴ MR, pp. 447-9.

²⁰⁵ MR, pp. 430-1.

²⁰⁶ En el capítulo “La soledad de dos peruanos en París”. El café era el punto de encuentro de los surrealistas y existencialistas en París.

²⁰⁷ OC, pp. 342-3.

²⁰⁸ SpG, p. 17.

²⁰⁹ *vid.* MA, p. 429.

²¹⁰ Es curioso cómo los personajes principales de las novelas más importantes del *boom* (salvo Cortázar, a quien por muchos factores especiales no consideramos parte del movimiento) no se definen como literatos, o lo que es más, como artistas, quizá respondiendo a la censura de aquella *intelligentsia* romántica que falló en los procesos de fundación de las naciones americanas.

De la obra de Proust se rescatan aspectos del plano del contenido: las constantes meditaciones intelectuales del artista, Marcel, como base de los discursos en el díptico. Cecilia Lésevic ha sugerido que esta obra es un hipotexto masivo del díptico²¹¹. Recordemos que Martín Romaña es marcado desde su nacimiento por la pasión de su madre hacia la obra de Proust²¹². El díptico puede ser leído en clave proustiana, pensemos en el primer libro como una *recherche du temps perdu* en oposición al segundo que supone los *temps retrouvés*, el tiempo perdido se manifiesta en el personaje de Inés, mientras que el tiempo recobrado en Octavia. Lésevic realiza otra lectura en función de un lado Swann y un lado Guermantes por cada uno de los cuadernos, el primero sería fijado por la necesidad de Martín de saber quién es y el segundo por su marginación por la familia de Octavia. Para Martín Romaña la asociación más importante con el discurso de Proust es del amor a la tragedia.

El segundo texto mencionado, el *Quijote*, es utilizado también como modelo para la construcción del díptico en un aspecto más formal. La separación del díptico en dos novelas, como las dos salidas de Don Quijote, es insinuada por el héroe. Existe también una semejanza de los títulos de los capítulos a formas cervantinas: “La sospechosa historia de amor de Enrique el sospechoso”, “De nuestro viaje de bodas, del único cuento que escribí en mi vida, de cómo con mucha suerte se salvó porque en él se habla precisamente de ese viaje, de bizqueritas en España, y de cómo y por qué, tras haber sentido que me estaba volviendo loco, decidí urgentemente volverme loco un rato en Cádiz”, “La segunda salida de Martín Romaña, su

²¹¹ *vid.* Lésevic, 1990. Sin embargo la idea original, esbozada en un breve párrafo, es de Ricardo González Vigil, en un artículo que publicó en el Suplemento Dominical del diario *El Comercio* en 1986 recopilado en MA, pp. 71-4 (74).

²¹² Capítulos esclarecedores de esta relación son “Tribulaciones y elegancias de un dandy gravemente enfermo” (MR, pp. 219-27) y “Algo mucho mejor que Lagrimón” (MR, pp. 236-49).

exageración y tristezas”, “El vía crucis rectal de Martín Romaña”, “La última muchacha que emigró de Cabreada en el sillón Voltaire, o el curso natural de las cosas”, “Donde se habla por primera vez del mártir peruano Daniel Alcides Carrión”, “Nota a los pies de Octavia y de página por un Martín Romaña imaginario e imaginativo o el día que cerraron La Sopa China”, “De cómo y por qué a Martín Romaña, mártir de una literatura que aún no ha escrito, le bloquean un dedo que le será indispensable para describir, si algún día escribe. Y de cómo y por qué Octavia de Cádiz se aprovecha de la oportunidad para apropiarse hasta del tendón de Catalina l’Enorme. Todo bajo los efectos de la anestesia”. Esta forma de construir títulos, apelando a formas de novelas de caballerías, es llevada a su extremo para presentar el carácter inverosímil de las aventuras del héroe. Lo que en Cervantes ya tenía un carácter paródico, en el díptico es reutilizado y maximizado.

La novela repite también el final de toda novela de caballería y el *Quijote*, con la muerte del personaje principal en las últimas páginas. El héroe afirma lo siguiente sobre las novelas de caballería: «La gente se ha olvidado por completo de sus novelas de caballería, de su Edad Media, y de mí estoy requeteseuro»²¹³. Notemos el uso del posesivo *sus*, que se asocia al *mí*, insinuando la idea de que Martín Romaña es también un héroe de novelas de caballería.

La construcción del héroe dialoga directamente con Cervantes. El héroe afirma durante su internamiento en un hospital psiquiátrico: «vivo en París porque leí mucho a Hemingway para ser escritor y soy peruano»²¹⁴, simulando la locura del

²¹³ OC, p. 159.

²¹⁴ MR, p. 526.

Quijote: el autoconvencimiento de la existencia de una realidad presentada en libros que no coincide con el mundo.

Se emplea una forma cervantesca de construir personajes, presentando dos caracteres opuestos que juntos tienden a la unidad como Don Quijote y Sancho: lo terrenal y lo ideal²¹⁵. En la primera novela Martín Romaña es el idealista mientras que Inés es presentada como una mujer preocupada por lo real, la acción política, la revolución, copiando el esquema de la primera salida de Don Quijote y Sancho. En el segundo libro nos encontramos ante una inversión de roles, Martín Romaña deprimido por la pérdida de Inés se convierte en un ser profundamente realista mientras que Octavia de Cádiz representa lo idealista²¹⁶, proceso que poco a poco se irá revirtiendo. Según el propio héroe esto sigue la lógica de la segunda salida del Quijote:

[E]n aquel hotelucho de Bruselas de cuyo nombre y dirección no quiero acordarme, aunque lo estoy viendo.

Pero aquí viene lo más increíble, algo tan increíble que sólo podría calificarlo de sanchopancificación de Octavia de Cádiz y de quijotización de Martín Romaña, si es que corresponde a la realidad, porque ya les decía que aquí andamos en plena confusión entre ésta y aquella, que es la ficción, porque mi vida jamás dejó de ser bastante exagerada.²¹⁷

Las voces cervantinas se cuelan en muchos otros momentos, como un monólogo del héroe: «[a]sí es la vida, risas y lágrimas (banal estáis, Martín Romaña), (...) como si se tratara de un chiste (meloso estáis, Martín Romaña), (...) o incluso una

²¹⁵ Bakhtin habla de una «solution of the antithesis between ideal and real» (DI, p. 221).

²¹⁶ Consideramos a Octavia de Cádiz como la máxima expresión de la concepción platónica de la mujer en el discurso bryceano, construida a partir de modelos de la tradición literaria romántica latinoamericana y del romanticismo europeo.

²¹⁷ OC, p. 68.

canción cualquiera nos sorprenda completamente extraños en la noche (pesadote estáis, Martín Romaña[)])»²¹⁸.

Martín Romaña pasa por una serie de pruebas, similares a las que Don Quijote, que representan su lucha y proceso de aprendizaje, heredado de los libros de caballería y Cervantes, pero filtrado a través de moldes románticos y realistas. El díptico opera a través de la idea de que héroe debe pasar por una serie de ajetreos en búsqueda de una purificación sentimental.

Finalmente, discutiremos la relación entre el díptico y la tercera novela de aprendizaje mencionada: *Le rouge et le noir*. De Stendhal notamos influencias especialmente a nivel de contenido. *Le rouge* es utilizado como modelo de las novelas de aprendizaje sentimentales, Martín Romaña es un equivalente a Julien Sorel²¹⁹, recibido en el mundo abruptamente, maltratado por quién es y por los ideales que tiene, un tanto retrógrados respecto a lo que el mundo piensa. Julien es un entusiasta de Bonaparte durante la restauración borbónica, periodo en el que este tipo de vinculaciones son peligrosas; Martín Romaña es un entusiasta sentimental e idealista en una época marcada por tendencias de izquierda que se abocan a la acción por sobre la discusión. Ambos héroes son contruidos a partir de ideales románticos, uno vinculados a la superación del hombre en una sociedad en el tránsito entre la monarquía y el estado laico, el otro marcado por ideales de superación profesionales, en una sociedad que lo marginaliza profesionalmente, en el primer libro, como literato y culturalmente, en el segundo, como latinoamericano.

²¹⁸ MR, p. 233.

²¹⁹ De quien no dudamos Leopoldo es un homenaje: Sorel y Solre.

La división en dos libros del díptico también tiene un correlato con la novela de Stendhal. Vemos que el esquema de aprendizaje de Stendhal adquiere una mayor profundidad en Bryce, esto es el resultado de una complejización de la representación del mundo de la que ya hemos hablado: lo que Stendhal calla por pudor de época o por ser un tema prohibido, Bryce explota, desde referencias culturales y raciales hasta políticas. El díptico se puede permitir este tipo de libertad de pensamiento porque incluye en sí los múltiples discursos de su época, cada uno aporta o niega aquello que el anterior dijo, la censura es imposible.

De la vida de Julien, el díptico hereda muchos tópicos²²⁰: ambos héroes tienen dos amadas, sufren una difícil infancia, criados casi en la ausencia de un padre emocional, por tanto deben encontrar padres putativos que complementen su educación, lo que para Sorel es Napoleón, para Romaña son varias voces literarias como Proust, Joyce, el mismo Stendhal y novelistas que representan los ideales que el héroe anhela. Ambas vidas son interrumpidas por una muerte temprana. En la segunda novela vemos cómo el héroe está dispuesto a vivir el idilio de los amores stendhalianos en el mundo moderno, casi olvidando que para Stendhal las historias de amor siempre terminan mal.

Si por un momento desnudamos a ambos héroes de características específicas y analizamos sus biografías desde la perspectiva de los grandes eventos que las marcan, encontramos que el díptico realiza una adopción y adaptación del modelo de novela de aprendizaje que Stendhal había delineado. Las diferencias entre las novelas no significan otra cosa que la adopción y adaptación del esquema sten-

²²⁰ También existen puntos de comparación entre el idealismo y aprendizaje de otro personaje stendhaliano, Fabrizio del Dongo, héroe de *La Charteuse de Parme*.

dhaliano al esquema dialógico que ya se ha identificado en el díptico, la polifonía permite a la novela de Bryce aprender de sus precedentes novelísticos²²¹ pero no limitarse a uno o varios de ellos: la creación del carácter del héroe supera las partes individuales que lo constituyen porque en la labor de juntarlas, existe una mediación polifónica autorial que interactúa con estas pero también múltiples nuevas voces²²². El héroe es un carácter cambiante que permite durante su proceso de aprendizaje reconstruir e reinterpretar la trama de la novela²²³ y la idea de la novela de aprendizaje en sí.

Un punto que hemos dejamos en el aire al comparar a Julien Sorel con Martín Romaña es su marginación como literato. El díptico significa también un intento del héroe por devolver la especialización a los literatos, rompiendo con una politización que el *boom* había creado, devolviéndoles a los personajes artistas el rol de creación estética de la literatura. En esto incide la dimensión de *künstlerroman* de las novelas: el héroe atraviesa las novelas buscando una voz respecto a la tradición, buscando crear un retrato de la época en la que vivió, relatando en qué consistía ser literato, las pesadillas de la creación e incluso sus sinsentidos, como se ve en el capítulo “La soledad de dos peruanos en París”. El díptico cuenta cómo era vivir en París, desplazando geográficamente el centro de creación del continente latinoamericano al europeo. El artista social encuentra la ruta a su identidad en el camino, como tópico literario, del mundo europeo. En y a partir de su diálo-

²²¹ Aquí resuena nuevamente la idea de la memoria del género novelístico.

²²² Al hablar de la construcción de Raskolnikov, Bakhtin dice que «[a]ll the voices that Raskolnikov introduces into his inner speech come into a peculiar sort of contact, one that would be impossible among voices in an actual dialogue. Because they all sound within a single consciousness, they become, as it were, reciprocally permeable. They are brought close to one another, made to overlap; they partially intersect one another, creating the corresponding interruptions in areas of intersection». (PDP, p. 239. En: CP, p. 344). Este es el proceso, que identificamos en la creación del héroe, la intersección de voces y conciencias lingüísticas su mente, es más funcional que la mera interacción de modelos.

²²³ SpG, p. 21.

go con este, ya que es capaz de negociar modelos culturales, modernizan su identidad y la de su continente, modernizando al mismo tiempo la identidad europea presente en la ficción latinoamericana. Por eso París no solo es el espacio en el que se vive y que se homenajea literariamente, sino es un espacio que el héroe utiliza para redefinir y redefinirse, viviendo nuevas aventuras respecto a su tradición: Proust, Hemingway, Vallejo.

3.4. Conclusiones

La permanencia activa de la tradición que hemos visto al analizar la dimensión de novela de aprendizaje y sentimental, contribuye, según Giddens²²⁴ a fundamentar la seguridad ontológica en el mundo novelístico, sosteniendo la confianza en una continuidad entre pasado, presente y futuro, conectándola con las prácticas sociales rutinarias. Giddens asocia esta práctica como una forma de pensamiento premoderno. Creemos esta práctica no está vinculada a una superación del proceso de modernidad latinoamericano o de retorno a una identidad premoderna, porque la novela no opera bajo esta idea. Podemos hallar, en cambio, un proceso de reclamo y rearmado de la identidad latinoamericana: se busca definir al sujeto latinoamericano, y por ello es necesaria la presencia del diálogo.

Children see the world through the signs of their parents, reducing the complexity and number of their repertoire to the greater simplicity, imposed by a smaller stock of meanings (...) for children all possible players in the world's drama are reduced to the characters experienced in the family culture (...).

Education is the process of overcoming both of these restrictions in the child through active intervention by adults who make a "loan of consciousness" from their "monopoly of foresight."²²⁵

²²⁴ *vid.* Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993. p. 45.

²²⁵ BHW, p. 82.

De la cita de Holquist, queremos rescatar la idea de que el aprendizaje lingüístico puede ser visto como intertextualidad bakhtiniana²²⁶. El proceso de aprendizaje del héroe en la novela tiene un significado mayor: responde a la búsqueda de re-vincular el aprendizaje del mundo con el propósito enciclopédico del género novelístico.

Ya mencionamos la historización del mundo de las novelas de aprendizaje, y cómo en el díptico este proceso sale de la ficción para asirse de componentes históricos reales. Deseamos proponer que el proceso de aprendizaje que la novela realiza también se vincula con componentes simbólicos. El héroe y la novela son sujetos que busca comprender el mundo bajo los signos de sus padres: la tradición americana y la tradición europea. Martín Romaña aspira a fundar una identidad propia, que a la vez es parte del proyecto de la novela, fundar una identidad regional, que se aleje de los esquemas discursivos del *boom* y también sobre los esquemas culturales que Europa había prefijado sobre todo sujeto latinoamericano.

El primer objetivo es literario e incide en la dimensión *künstlerroman* de la obra, el héroe, a través de su aprendizaje literario y artístico, necesita renegociar los códigos bajo los que opera la ficción; el segundo objetivo trabaja en la dimensión de aprendizaje como sujeto, *bindulngsroman*. Las herramientas disponibles para esta renegociación son rescatadas de la memoria genérica de la novela²²⁷, haciendo

²²⁶ La cita trabaja a partir de las ideas de Vigotsky y Lotman.

²²⁷ Bakhtin habla en más de un momento de una memoria de los géneros novelísticos. En “Response to a Question from *Novy Mir*” (SpG, pp. 1-9) identifica la memoria genérica con el proceso de entendimiento creativo, mediante el cual el sujeto es capaz de realizar un análisis de la tradición en base a su exterioridad respecto a ella (9), estableciendo un diálogo que supera el sentido cerrado

converger una novela de aprendizaje, en la que el héroe pasa por peripecias, con una novela social, en la que se exploran «hondas ansiedades sociales»²²⁸, transformando momentos sociales en relato²²⁹.

de los significantes culturales que esta lleva en sí. No es necesario buscar influencias entre novelas, ya que en el desarrollo natural de los géneros, existen «generic contacts» (CP, p. 295), es más, «to understand a genre's way of perceiving and representing the world, "a writer need not to know all the links and all the branchings of that tradition. A genre possesses its own organic logic, which can to a certain extent be understood and creatively assimilated on the basis of a few generic models, even fragments"» (PDP, p. 157. En: CP, p. 296).

²²⁸ *cf.* MA, p. 459.

²²⁹ *cf.* MA, p. 478.

CAPÍTULO IV

POLIFONÍA Y ESCUCHA EN EL DÍPTICO

Bakhtin characterizes the monologic world as “Ptolemaic” (...) The polyphonic world is Copernican; (...) Bakhtin likens the polyphonic world to the universe of Einstein, in which one finds a “multiplicity of systems of measurement” (PDP, p. 272) that in the principle cannot be reduced to a single system.²³⁰

En el presente capítulo realizaremos un análisis de la forma de construcción polifónica del díptico en función a contactos géneros de la obra con la tradición previa, y cómo estos contactos son expresados a través de mecanismos de inclusión polifónica textuales como referencias y homenajes. Como resultado de este análisis reflexionaremos sobre el planteamiento ético de la novela en función a la concepción de literatura (y palabra) establecida para el díptico.

Un aspecto importante a considerar durante el análisis de la construcción del díptico es resultado de un mecanismo similar al que trabajamos en el capítulo anterior: el humor. Del mismo modo que con la novela sentimental, el proyecto novelístico del díptico es el resultado de la explotación autorial del potencial para recordar otras palabras, otros textos y otros géneros como resultado de la polifonía que caracteriza su discurso.

²³⁰ CP, p. 240.

4.1. Estructura del díptico

La novela, para Bakhtin, como la palabra, conlleva una multiplicidad de significados definidos anteriormente por un número casi infinito de hablantes. En el lenguaje literario cada autor no solo es creador de las palabras que son parte de su novela, sino creador de un lenguaje novelístico que permanece latente en lo que llama memoria del género. Una vez parte de esta memoria, es pasible de ser retomado y retrabajado por otros autores, ya sea como resultado de contactos directos o influencias que son transmitidas por esta memoria.

Los cruces y referencias textuales que el estructuralismo tardío entendía como intertextualidad son en realidad rescates realizados por el creador (Bryce) sobre la base de una memoria del género novelístico, que, sin embargo, durante su desarrollo en el díptico, no se limita a novelas, sino incluye formas musicales, de teatro, cine y música. La escritura bryceana es el resultado de un procesamiento del «mundo de los recuerdos y la libertad de la memoria para convocarlos y reprocesarlos»²³¹.

La memoria del género a la que Bakhtin se refiere²³² tiene un giro especial en el proyecto narrativo del díptico, no solo es usada como un recurso adicional para establecer la vigencia de la tradición sobre la que Bryce desarrolla la historia de

²³¹ MA, p. 329.

²³² En HY, Emerson nos dice que «this “memory of the genre” is really a sort of “fore-memory” [pra-pamiat’] that combines elements of a collective preconscious with prerogatives of the conscious individual» (HY, p. 205). Recordemos además que para Bakhtin la novela es el único género literario que sigue desarrollándose, con una estructura que aún no se ha solidificado (DI, p. 3). La novela, por esta característica, parodia otros géneros y es capaz de incorporarlos a sí misma, reacentuándolos (5).

Martín Romaña²³³, sino que es parte de la estructura de la novela, actualizada constantemente y en constante diálogo con otros elementos del mundo discursivo de la novela. Como Eyzaguirre afirma:

[A] diferencia de la narrativa del *boom*, que se estructura con significativa frecuencia en base a trascendentes momentos de la realidad conocida, o en momentos epifánicos de revelación, la narrativa de Bryce se constituye gradualmente, recorriendo los meandros de una memoria que se niega a olvidar y que se obsesiona en transformar el orden y el sentido de la realidad.²³⁴

Para aclarar la idea que exponemos, tomemos el ejemplo de la tradición cervantina en el díptico. Desde el inicio de la primera novela no es clara la pertinencia de hablar de una influencia del estilo cervantino (vinculado fundamentalmente al *Quijote*), ya que sus elementos característicos no son tan claros, como por ejemplo, sí lo son de la novela de aprendizaje francesa²³⁵. Sin embargo, progresivamente hacia la mitad del primer libro, vemos un incremento de la importancia de las referencias y estructuras cervantinas dentro de la novela, especialmente durante el mayo francés, con las salidas de Martín Romaña, cual Quijote, por las calles de París, en un intento de enderezar tuertos y deshacer agravios, como resultado de una locura (¿lectura?) autoinducida y su permanencia en un mundo casi ficcional creado por leer demasiadas novelas sobre París.

Este convencimiento quijotesco de cómo las lecturas han influenciado su destino es admitido por un Martín durante su internamiento voluntario en un manicomio

²³³ Como la poesía vallejiana, la narrativa realista decimonónica, la tradición picaresca o la novela cervantina.

²³⁴ MA, p. 328.

²³⁵ Podemos hablar, dado el caso, de una predominancia de la picaresca y de la novela de caballería en la estructura hiperbólica de la obra más que de una influencia cervantina, al menos durante la primera mitad de la primera novela.

como parte de su vía crucis rectal, cuando le dice a los otros locos en la institución: «vivo en París porque leí mucho a Hemingway para ser escritor y soy peruano»²³⁶. Los locos, sin embargo no pueden entender (o aceptar) que Martín haya sido internado como resultado de una operación de hemorroides y que haya decidido no volver a cagar (*sic*). Por este motivo, el héroe es aislado por la población de locos, que creen que se trata de un verdadero loco:

Malditos locos. Unos por incrédulos, por escépticos, o por desconfiados, y otros porque simplemente carecían de imaginación, lo cierto es que el rumor de que yo estaba completamente loco empezó a circular muy pronto.

(...)

[P]oco a poco empezaron a cansarse, señor Romaña. Para ellos es inaceptable que una persona pueda estar en el manicomio porque ha tenido hemorroides. Crees que usted les miente, o lo que es peor, que se burla usted de ellos. Qué le vamos a hacer, señor Romaña, ha tenido usted mala suerte, parece que a los locos no les gusta nada que se confunda el culo con las témporas.²³⁷

Para el final de la primera novela es claro que la forma cervantina de construcción novelística y muchos elementos lingüísticos cervantinos como la hiperbolización son claves para el díptico, recordemos las aventuras de Martín con Catalina l'Enorme y el vía crucis rectal.

En la segunda novela encontramos una nueva característica: los elementos cervantinos también son introducidos en los personajes. Se puede afirmar que Bryce adopta una forma de construcción cervantina de los personajes, posibilidad que Bakhtin reconoce²³⁸: Martín Romaña y Octavia de Cádiz son presentados como los dos polos sintéticos de la misma realidad. Martín, que durante la primera nove-

²³⁶ MR, p. 526.

²³⁷ MR, pp. 527-8.

²³⁸ En DI, Bakhtin reconoce una «Cervantesque solution of the antithesis between ideal and real» que caracteriza a los personajes de Sancho y Don Quijote.

la fue en realidad un personaje que tendía a lo idílico, ahora es plenamente realista y decide aventurarse por las calles de París con una quimérica y plenamente idealista Octavia de Cádiz: son dos personajes que recrean a modernos Don Quijote y Sancho Panza en París.

Esto puede ser visto incluso en los diálogos entre los personajes. El Sancho que da razón al Quijote para poder obtener los premios que este promete se transforma en Martín que, como cualquier enamorado, acepta las afirmaciones de Octavia por la ceguera impuesta por el deseo y el amor, como vemos en el episodio del Rancho guaraní durante la segunda novela²³⁹.

La memoria del género se hace presente en la voz de los personajes, donde escuchamos dos discursos pero distinguimos una sola voz, lo que Bakhtin llamó bivocalidad. La bivocalidad sirve como paso trascendental para la construcción de los personajes y desemboca en la parodia o el homenaje. Cualquier voz encontrada en el díptico escapa a una clasificación estática del género novelístico, pues se desarrolla considerando su pasado (novelas y voces dichas antes en otros géneros), y se proyecta ante el lector, con quien busca establecer un diálogo.

La novela polifónica es el resultado de una visión del género novelístico más flexible²⁴⁰. La bivocalidad es el resultado de un diálogo creativo, extremadamente difícil, que muchas veces puede conllevar distorsiones, pero que según Bakhtin es inescapable²⁴¹:

²³⁹ OC, pp. 180-3.

²⁴⁰ DI, pp. 6-7.

²⁴¹ HY, p. 155.

In a sense, Bakhtin concludes, every spoken word is ashamed of the “unitary light of meaning” in which it had to be pronounced; “as long as the word remained unspoken, there had remained the possibility to believe and hope –after all, there had been such thing a nagging fullness of meaning– now it’s spoken, now it’s completely here in all its stubborn real-life concreteness– it’s all here, there’s nothing more!”²⁴²

La palabra bivocal que encontramos casi como principio de creación en el díptico necesita escapar esta unidad del significado a la que es expuesta, y decir todo lo posible en un solo impulso. Esta necesidad creativa de las palabras que se traduce en el discurso bryceano explica la redundancia hiperbólica de la obra, que no es, entonces, atribuible solamente a la influencia cervantina. Lo que el héroe dice, al no verse completamente expresado mediante sus palabras o no ser la perfección deseada en la mente del artista, se aumenta, creciendo de forma pantagruélica hasta el momento en que se cree está completa.

Este *in crescendo* es en realidad una expresión del miedo del artista por crear una oración, una escena incompleta o no utilizar el completo potencial de las palabras a su disposición, la necesidad de lograr la bivocalidad absoluta, recordemos el monólogo de Martín durante el capítulo “Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz”²⁴³ ya citado y la fuerza casi violenta del discurso hacia el receptor (ya sea Inés o el lector) por transferir los significados, es por esto que Martín pide TOTUTUCOMPRENSIÓN a Inés (y al lector).

Ana María Alfaro reconoce que Bryce experimenta en la creación de mundos que dependen del tejido de «múltiples voces discursivas dentro de una armazón archi-

²⁴² CP, p. 195.

²⁴³ MR, pp. 174-6.

tectónica»²⁴⁴, sin embargo no coincidimos con su análisis de un caos predominante en la estructura novelística final. Creemos que la obra de Bryce busca un orden: esto no significa necesariamente la concordancia entre las voces que se tejen en este, utilizando la metáfora que usamos para describir la polifonía. No es posible hacer concordar las voces por una simple razón: muchas veces estas son contradictorias, lo que una afirma puede ser diametralmente opuesto a lo que otra postula. A continuación, presentaremos dos ejemplos de este comportamiento, dejando inconclusa la idea que estamos trabajando, pues volveremos sobre ella.

Luego de sus primeras noches juntos en París, Martín e Inés sufren un curioso destino: Marx y Freud se introducen en su lecho nupcial, como discursos, luego de que Martín fuera manoseado por un sacerdote frente a Inés²⁴⁵. Este episodio desencadena una grave crisis de fe de Inés, que pasa de ser una católica muy ortodoxa y una mujer casi virginal (Martín describe cómo con Inés nunca usaba besos Henry Miller, sino más bien besos Bécquer²⁴⁶), a sugerirle un día a Martín la idea de comenzar a leer las obras de Marx juntos.

Las obras de Marx son inicialmente solo *El capital* (1867, 1885, 1894), que ambos leen en su recién inaugurado tálamo. Al principio ambos son sorprendidos por sus lecturas, desconocedores del discurso marxista, se encuentran con la profunda fuerza que caracteriza el pensamiento de Marx: «estábamos descubriendo el mundo porque estábamos descubriendo el mundo y porque entre celestes y flamantes sábanas, Karl Marx afirmaba rotundamente que. Lo afirmada y lo negaba rotun-

²⁴⁴ MA, p. 365.

²⁴⁵ MR, p. 101.

²⁴⁶ MR, p. 102.

damente todo, y nosotros cómo lo obedecíamos»²⁴⁷. Progresivamente, Inés se convence de que los análisis sociales de Marx son correctos y una mañana le dice a Martín: «Tu padre fue un ladrón de plusvalías. Lo dice Marx. Y también lo fueron tu abuelo, tu bisabuelo, y tu tatarabuelo»²⁴⁸.

Esta transformación repentina sorprende a Martín, porque su interlocutor comienza a variar, el discurso de Inés incluye otra voz, la de Karl Marx, que reprende a Martín por las vidas que llevaron sus antepasados, es más, lo reprocha a él por su estilo de vida. El discurso del héroe, de pronto, se vuelve un tanto más cerrado, dolido por el tono francamente confrontacional que encuentra en Inés (que es el personaje más adorado en el primer cuaderno y parte del segundo) y porque quería mucho a su abuelo y su padre acababa de morir²⁴⁹.

Este fastidio no es superado, porque progresivamente Karl Marx crece, no solo como voz, sino como personaje. Un día lo encontramos como un personaje más en la cama, además de su presencia constante como voz en el discurso de Inés y del Grupo, Marx desarrolla un cuerpo físico. Inés, Martín y Karl, todos echados juntos en la cama, se dedican a aprender la *verdad* del mundo. Como es obvio, Karl no tiene predilección por Martín, e incluso discute con él, como ya vimos en el capítulo anterior²⁵⁰.

Esta inclusión de la voz de Marx, inicialmente para representar una teoría, pero luego asumida por los grupos de izquierda latinoamericanos para explicar la reali-

²⁴⁷ MR, p. 103

²⁴⁸ MR, p. 104.

²⁴⁹ *Ídem*.

²⁵⁰ MR, pp. 105-6.

dad y problemática del subcontinente, es un agón constante para Martín durante el primer libro del díptico. Podemos afirmar que es la voz contraria al héroe durante la primera parte del cuaderno y es característica, incluso, de seres muy queridos para Martín como Paredón o Inés.

Durante el segundo libro, encontramos otra voz predominante y opuesta al héroe: la nobleza europea. Queremos dejar en claro que la generalización que realizamos y esta personificación de la idea de nobleza europea no es arbitraria, sin embargo puede ser considerada inusual porque no es, a diferencia del caso anterior, un sujeto o un discurso unificado. Se trata de un conjunto de visiones del mundo, en algunos casos dispares, pero que tienen el punto en común de ser antagónicos al héroe y más allá de este, al discurso desde el que el héroe habla: el discurso de la identidad latinoamericana.

En el segundo libro Martín se dedica a la docencia universitaria, enseñando sobre la realidad del mundo americano a estudiantes franceses, y para ello, sintetizando todas sus experiencias como latinoamericano en Europa (el Grupo, Inés, mayo francés, la izquierda, la Sorbona, etc.). En este proceso pedagógico²⁵¹ rescata elementos de su cultura de origen: Martín no solo explica a sus estudiantes lo que es ser latinoamericano en Europa (con sus rechazos, marcas y conflictos), sino lo que es ser latinoamericano en América Latina (con los golpes militares, dictaduras, revoluciones indígenas y tragedias) porque desea presentar una visión holística de lo que sus estudiantes consideran esta curiosa (o peligrosa) identidad otra.

²⁵¹ Que es interesante desde nuestra perspectiva pues ayuda en la definición del carácter del personaje como parte del mundo de las novelas de aprendizaje, junto a su camino de aprendizaje: el héroe enseña a otros personajes en el mundo novelístico.

Para lograr su meta pedagógica Martín decide grabar sus clases en cintas de audio que reproduce en Nanterre²⁵², para después responder preguntas o dudas de sus alumnos²⁵³. Martín no solo cuenta los hechos, sino asume el discurso que narra, se convierte en un personaje de su propia autoría a través de la voz que se escucha en las cintas. Además, como profesor en Nanterre sufre por su identidad, ya que es parte de una minoría y tiene una forma poco usual de dictar clases, que resulta en un maltrato de los profesores del departamento hacia él (especialmente por su origen) y por parte de los alumnos, que no desean escuchar su discurso o participar en un diálogo sobre los hechos muchas veces trágicos y lejanos que les narra.

El discurso antagónico a Martín en la segunda novela es la cultura europea más antigua y retrógrada, asociada con la nobleza europea, pero característica de una visión que considera todo elemento ajeno a su identidad despreciable, y en muchos casos, potencialmente peligroso. Esta voz tiene un tono de arrogancia, pues encuentra en su antigüedad y linaje la justificación de su poder: los esposos Forestier, la familia de Octavia²⁵⁴ (con la salvedad de Leopoldo) y los pretendientes (y

²⁵² Nanterre es la última universidad de la izquierda francesa, el último aliento de un grupo de gochistas que poco a poco desaparece (temporalmente esta novela se encuentra en la década de 1980, lejana a los conflictos y levantamientos izquierdistas que se ven narrados en el primer cuaderno del díptico). Curiosamente, es también la universidad de los estudiantes más derechistas del país, pues se encuentra en el límite entre dos zonas: el distrito de Nanterre, pobre y de filiación comunista, y los distritos más ricos de París. Como resultado de la política educativa francesa los estudiantes se veían obligados a matricularse en la universidad más cercana a su residencia, por lo que en las clases de Martín conviven hijos de ministros, prefectos y presidentes de compañías, y los últimos grupos de gochistas del mayo francés.

²⁵³ OC, pp. 44-6. Este curioso mecanismo para contar la historia tiene varios puntos interesantes para nosotros, por un lado Martín rescata la oralidad de la realidad latinoamericana (ya que muchos de los temas que trabaja durante sus clases están relacionados a la marginalidad del continente, tácitamente su oralidad), también es una forma de expresar la lejanía de los eventos que se narran, porque a diferencia de las imágenes o de la narración de eventos usual de un profesor durante las clases, las cintas son como noticias enlatadas, traídas desde muy lejos y presentadas a un público que desconoce por completo las particularidades (para los estudiantes serían las divertidas ocurrencias) que suceden en el subcontinente latinoamericano. Finalmente, tiene un componente de radionovela, que consideramos elemento claro de la estética del *posboom*.

²⁵⁴ Este es un elemento interesante pues la nobleza es usada para justificar un poder moderno: a pesar de ser familias antiguas, su fortuna tiene un origen más contemporáneo, y como resultado de

los dos esposos) de Octavia son representantes de esta voz, que inicialmente se cuele por las rendijas del discurso de Octavia de Cádiz, quien teme por la seguridad de Martín por lo que su familia es capaz de hacer²⁵⁵ (lo mismo es explicado posteriormente por Leopoldo a Martín²⁵⁶).

Este antagonismo se hace especialmente presente en la relación de Martín y Octavia, que se desarrolla a la sombra de las acciones de su familia, que siempre busca separarlos y eventualmente lo logra. Podemos reconocer en la relación y separación del héroe y Octavia no solo la interacción de dos personajes, sino de dos discursos (el latinoamericano y el de esta nobleza antigua): un discurso busca expresarse (Martín) y el otro busca suprimir al primero. Como Martín explica a Leopoldo en Solre²⁵⁷, él solo quiere una oportunidad: es en realidad su discurso, la voz latinoamericana que busca existir, ante lo que Leopoldo responde: «Desgraciadamente, te rechazará [la familia de Octavia]. Te rechazará brutalmente. Jamás te aceptará (...) ¿Cómo piensas arreglártelas?». Martín responde: «Siendo quien soy. Siendo quien soy y nada más. Que su familia me conozca, que me de una oportunidad».

Es claro que el intento de Martín no funciona porque la familia de Octavia se niega a dialogar con él y logra que Octavia se case con uno de sus pretendientes y desaparezca de la vida del héroe por un largo periodo de tiempo.

esta nueva situación, grupos de personajes como la familia de Octavia buscan preservar su poder. El título del ayer sirve como un certificado de privilegio y poder hoy.

²⁵⁵ OC, p. 134.

²⁵⁶ OC, pp. 138-40.

²⁵⁷ *Ídem*.

Como vemos en estos dos ejemplos (Marx y la familia de Octavia), las voces que son tejidas en la estructura narrativa del díptico no coinciden y en muchos casos son opuestas o buscan silenciarse entre sí, sin embargo, en el tejido novelístico de la novela, las voces, como en una sinfonía, pueden discordar, pero finalmente logran ser unitarias. Sin la presencia constante de Marx durante el primer libro es imposible que Martín, como artista, logre una comprensión de su vida y destino como escritor, el discurso marxista es el primer motor del aprendizaje del héroe; sin la familia de Octavia, a modo de bajo continuo en la segunda novela, es imposible que la idílica relación funcione, recordemos que no se trata de una novela griega en la que, después de una tragedia fácilmente superable, los protagonistas se encuentran y casan. En el díptico Martín y Octavia nunca se casarán, nunca vivirán juntos, sin embargo ambos crecerán y su relación marcará el destino final del proceso de aprendizaje que Martín empezó con su migración a Europa.

Las distintas voces presentes, ya sea como personajes o discursos, son fundamentales para lograr la sinfonía, o utilizando una propuesta de Bakhtin, la polifonía de la novela. Este deseo por contar todo sin excluir o disminuir un elemento, sin suavizar las ideologías detrás de las palabras. La polifonía del díptico está marcada a nuestro entender por una propuesta que busca un orden (melodía) en el que las voces (discurso) interactúan de acuerdo a la arquitectura narrativa (narración).

Margarita Krakusin postula en NS la idea de que es posible hacer una interpretación del díptico a la luz del freudismo, es más, que Bryce establece una serie de elementos freudianos en los cuadernos y que una lectura adecuada de estos supone una interpretación freudiana de la estructura discursiva, utilizando los modelos y

casos estudiados por Freud para determinar traumas e instintos latentes en los personajes. Consideramos que esta forma interpretativa no es correcta, pues se aleja de una interpretación del texto y análisis del discurso (que es lo que planteamos en la tesis) e incide en un análisis de formas preestablecidas que posiblemente se encontrarían en personajes modélicos usados en la narrativa bryceana. Así, la historia de Romaña sería el resultado de una serie de traumas y deseos incumplidos, de un deseo de autodestrucción del héroe que en realidad es la imposición de moldes sobre la novela, nuestro análisis procura rescatar elementos que se encuentran en la novela y entender sus relaciones en base a reflexiones de Bakhtin²⁵⁸.

Como hemos demostrado hasta ahora en nuestro análisis, los significados son el resultado de una compleja interacción entre los discursos introducidos y la estructura narrativa elegida. No es posible encontrar traumas en personajes porque los personajes, dentro del discurso de Bryce, son precisamente eso, personajes, materia ficcional creada con el propósito de representar discursos, acciones y pasiones modélicas, seres que conllevan una voz discursiva más no una voz psicológica.

Retomando el análisis de párrafos anteriores, queremos utilizar el episodio de Marx en el que vemos que cuando se imponen voces autoritarias por sobre el discurso general de la novela y del héroe para establecer el funcionamiento de la polifonía (melodía) del discurso. Permitiendo la analogía, pensemos en el *Allegro energico* del cuarto movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven. Durante el episodio de Marx la voz del héroe no desaparece, se presenta debajo de la voz predominante (Marx), marcando un contrapunto respecto a esta, como la orquesta

²⁵⁸ No es la aplicación de un modelo interpretativo al proyecto de la novela, buscamos, si es necesario, formas de modernización de las reflexiones de Bakhtin utilizando la novela como base.

durante el recitativo de la oda de Schiller, volviendo a emerger en los momentos en que la voz desaparece y diciendo cosas que la voz no dice, marcando ritmos (o ideas) que las voces de los cantantes no pueden decir pero sí las cuerdas o vientos. Del mismo modo, la voz del héroe surge, acompañada de múltiples otras, diciendo aquello que este grupo antagónico no puede decir por las limitaciones de su ideología. La polifonía, sin embargo, no es el surgir de la voz del héroe, sino la interacción entre ambas, en ese momento la sinfonía completa su significado, cualquier interpretación sin una de las partes disminuye gravemente la ejecución de la obra. En ese sentido, creemos que privilegiar una forma interpretativa que se centra en un elemento (contenido) por sobre la forma de la novela significa una pérdida del total potencial real de la novela, un camino poco productivo.

Este fenómeno que significa la transformación de la bivocalidad del discurso individual (del héroe)²⁵⁹ en un discurso bivocal ya en el plano narrativo, que se manifiesta por las múltiples voces que escapan a los personajes e interactúan en el plano de la narración, es reconocido por Bakhtin como un acuerdo de «co-vocing»²⁶⁰, y es considerada una de las categorías más importantes del dialogismo literario ya que, significa una cocreación (activa) de imágenes que se incorporan dentro del discurso. Esta es, además, una de las definiciones que Bakhtin da al arte²⁶¹.

²⁵⁹ Cuando el héroe introduce en su discurso otras voces que interactúan dentro de su elocución como personaje: el decir del héroe como personaje.

²⁶⁰ HY, p. 72.

²⁶¹ HY, p. 209.

4.2. Polifonía en el discurso del díptico

En este subcapítulo nos dedicaremos a analizar más detalladamente el funcionamiento de la polifonía a nivel discursivo en el díptico y los mecanismos utilizados por el novelista para hacer posible este funcionamiento.

En un artículo sobre la novelística de Bryce, Abelardo Sánchez León, afirma que:

El viaje garantiza, en buena medida, la construcción de su imaginario, pues lo fortalece en la dimensión espacial fuera de las fronteras de su propia sociedad. En su situación de extranjeros, ellos [los personajes] viven en una atmósfera de profunda libertad respecto a las reglas, normas y condicionantes de su sociedad de origen, y aunque esta libertad esté acompañada de la soledad, significa una libertad mayor frente a la compañía sedentaria de los que se quedaron.²⁶²

Creemos que esta decisión inicial de construir el díptico espacialmente como un documento creado fuera del espacio de enunciación del continente americano es el resultado de la reflexión creativa que considera la única forma de definir la identidad propia (¿quién soy?) a partir de otra pregunta fundamental: ¿de dónde vengo? En las novelas de aprendizaje el héroe debe recorrer el mundo, pasar por aventuras y momentos difíciles para crecer y formar un carácter propio sólido: es necesario salir de los límites de su mundo para poder conocer la libertad que dentro de la casa familiar le era imposible tocar. Esto sucede a dos niveles: uno creativo, con Bryce escribiendo la novela desde Europa, en diálogo con actores que no era po-

²⁶² MA, p. 592.

sible encontrar en América Latina, y otro con Martín Romaña, el héroe establecido en París para realizar su proceso de aprendizaje²⁶³.

Esta lejanía del héroe-narrador supone que la novela entra en contacto con una gran cantidad de elementos heterogéneos que no era posible encontrar en América Latina. Al introducir voces no necesariamente literarias a la novela en roles protagónicos, la heterogeneidad es complejizada. Esto sí supone una diferencia a la tradición anterior (*boom*), pues no son voces que se posicionan en un lugar secundario (como una música de fondo), sino que se cuelan activamente en el discurso del héroe, y que por tanto, son analizados, desarmados y reacentuados por el héroe.

Una referencia a una canción en una novela del *boom* puede ser simplemente un eco de la época, reflejar un gusto del autor o un mecanismo que luego será utilizado como una pista o un recuerdo (obviamente no pensamos en Cortázar). En la novela de Bryce una canción es presentada por el héroe con un significado asociado a su historia, la voz musical no solo conlleva significados propios de la canción, sino que colabora en la historia personal del héroe novelístico. Una canción es un mecanismo polifónico, por lo que no basta una simple referencia, la presencia musical permanece luego de ser evocada, sino que sirve para expresar una tragedia (o alegría mayor) y el héroe suele girar en torno a ellas un buen tiempo, como si fuera incapaz de decir algo y dejarlo ser, tiene que ser perfeccionado,

²⁶³ Esto no significa que las voces del continente o del país originario desaparecen en la novela, como vemos con los chicos del hotel sin baños, el mago Charamama, Inés, Carmencita Brines y numerosos personajes latinoamericanos que se incorporan al tejido polifónico de la novela como voces del continente americano.

movido, alterado y expresado muchas veces. Analizaremos este comportamiento más adelante.

Este tipo de inclusión tiene un efecto inmediato: los límites de la novela se expanden y se logra, a pesar de la exageración presente, un mayor efecto de naturalidad y realismo del que podríamos encontrar en otras novelas²⁶⁴.

4.2.1. La voz de otros. Mecanismos de inclusión polifónica

Uno de los mecanismos de inclusión polifónica de voces a los que nos referimos puede verse en el tratamiento de textos literarios por parte del héroe. Recordemos que la novela es presentada como las memorias de Martín Romaña, de modo que, dentro del pacto ficcional, Martín es quien escribe la novela. Las referencias literarias son, por tanto, incluidas dentro de la narración que el héroe hace de su vida.

Existen varios tipos de referencias: el tipo más simple y común son pequeñas referencias, homenajes o motivos de otros autores incluidos en la voz del héroe: como Zorrilla²⁶⁵, de quién Martín cita una frase que utiliza como epíteto de Inés: «luz de dónde el sol la toma»²⁶⁶.

La contracara de este recurso es el uso irónico o crítico de citas e inclusión de situaciones de las vidas de otros autores como las críticas a Marx, de quién Roma-

²⁶⁴ MA, p. 165.

²⁶⁵ La referencia hecha es al poema leído por Doña Inés en el *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, primera parte, acto III, escena III. Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Documento virtual (eText). Proyecto Gutenberg. www.gutenberg.org/dirs/etext04/8djtn10h.htm (visto por última vez: 2 de marzo de 2007).

²⁶⁶ MR, p. 103.

ña afirma es un «viejo cojudo», burlándose de su inclinación por la poesía en su juventud; sobre Lenin, rescata un hecho narrado por Marx para caracterizarlo de forma poco tradicional: «Lenin era capaz de todo menos de escucharse una sinfonía de Beethoven, por temor a que le hiciera trizas el alma cuyo tiempo completo estaba consagrado a la revolución»²⁶⁷ y las permanentes referencias al «gringo cojudo»²⁶⁸ de Hemingway durante la primera parte de la novela²⁶⁹. Dentro de este grupo también se incluyen las referencias a personajes literarios o culturales que no tienen un componente confrontacional, como el caso de varias menciones a Lenin («¿qué hacer, Lenin, por Dios santo?»²⁷⁰) o Vargas Llosa («Respetando lo presente, no la llamaré La ciudad y los perros, aunque contiene gente, ciudad y perros, pero la contaré de todas maneras»²⁷¹).

Otra forma de referencia es la adopción del discurso literario de otros autores para describir personajes literarios como Cortázar o Julio Ramón Ribeyro, a modo de homenaje. Durante el capítulo *La soledad de dos peruanos en París*, nos encontramos con una estilo narrativo similar al de los cuentos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) para describir la cotidianidad (y la miseria, en un tono más bien cómico) de la vida de Alfredo Bryce y Julio Ramón Ribeyro en París²⁷². La forma de referencia a Cortázar, que tiene un gran componente de homenaje, se ve en la descripción de los recuerdos (souvenirs) de Martín Romaña y Octavia:

²⁶⁷ MR, p. 116.

²⁶⁸ MR, p. 163.

²⁶⁹ Debe hacerse notar, además, que las referencias a Hemingway son acompañadas de otro tipo de mecanismo de inclusión polifónica que veremos más adelante: referencias estructurales. La primera parte del primer libro del díptico es un gran homenaje al tratamiento de la vida bohemia en París y España de las novelas de Hemingway. Véase el capítulo “Hemingway, Don Quijote y el Chuli”.

²⁷⁰ MR, pp. 334 y 336.

²⁷¹ MR, p. 187.

²⁷² OC, pp. 246-51.

A veces uno de esos objetos se me cae de la mano y se rompe, porque me he ido volviendo muy tembleque de tanto recuerdo en la mano. No importa, recuerdo, le digo, te voy a dejar como el día en que Octavia te trajo. Entonces corro al cuartucho en que me afeito y me peino, y traigo un tubo de pegalotodo excelente. Ya ves, recuerdo, le digo, al terminar la delicadísima operación tembleque, has quedado como el primer día. Pero es mentira y los recuerdos lo saben. No piden explicaciones, claro, porque hemos visto demasiado tiempo juntos. Y al final se limitan a contemplarme mientras regreso y dejo el tubo de pegalotodo...²⁷³

Este mismo recurso puede ser utilizado por el héroe para crear otros personajes o para reacentuar discursos. En el primer caso, el héroe utiliza el discurso literario de otros autores para describir personajes de su mundo o caracterizarlos: Paredón (quién es caracterizado como un gran cronopio) y Octavia de Cádiz. La descripción de Octavia, realizada durante el capítulo “Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz” tiene los ecos de una descripción de García Lorca hecha por Neruda²⁷⁴. Martín Romaña también puede ser caracterizado de esta forma, como vemos hacia el final del díptico, donde asume el pseudónimo de Máximus Solre, que luego se convierte en Máximus P. Camacho, para escribir guías turísticas en la agencia de viajes de su amigo, Gran Lalo. Sobre esto dice: «Y, en efecto, escribo tanto que en Solmartur me llaman Pedrito Camacho, nuestro escritor»²⁷⁵, obvia referencia vargasllosiana.

La reacentuación de discursos de otros es quizá el principal mecanismo para la inclusión de referencias ajenas (literaria y culturalmente) al discurso del héroe, ya sea en las palabras del héroe hacia otros personajes o como parte de la autonarra-

²⁷³ OC, p. 86. Véase el cuento “Conservación de los recuerdos”. En: Cortázar, Julio. *Historia de cronopios y de famas*. Madrid: Suma de Letras, 2002. p. 113.

²⁷⁴ Esta relación es reconocida por el propio Bryce (AC, p. 164). Compárese la personificación de Octavia (MR, pp. 173-4) y el siguiente extracto: «Su recuerdo, trazar a esta distancia su fotografía, es imposible. Era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica y morena, atraía la felicidad» (Olivares, Edmundo (ed.). *Pablo Neruda. Los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*. Santiago: LOM, 2001. pp. 384).

²⁷⁵ OC, p. 365.

ción de su vida ficcional. Algunos autores tienen especial interés para el héroe por vinculaciones sentimentales²⁷⁶, como Vallejo, sobre quién se privilegia la dimensión más triste y trágica de su discurso, utilizada por el héroe para describir sus grandes dolores y aflicciones personales: «Tanto amor, y no poder hacer nada contra la muerte, escribió mi eternamente releído y citado César Vallejo, que al final siempre acaba teniendo razón»²⁷⁷, «[p]ero en cambio a cada rato me descubría con el índice pegado en un nuevo verso del poema sobre los golpes: Golpes como del odio de Dios... Comprendí entonces hasta qué punto Vallejo tenía razón...»²⁷⁸, «...sino por temor a algo que César Vallejo no supo acerca de los golpes de la vida y que yo sí sé: son en la cabeza y en la boca, primero, y luego, como en el valsecito peruano, en *Alma, Corazón y Vida*»²⁷⁹.

Las reacentuaciones del discurso vallejiano del díptico mantienen un cierto elemento de respeto, que, por ejemplo, no encontraríamos en el tratamiento hacia el discurso marxista. Esto se debe a que el autor reconoce en la poesía vallejiana (que es tratada, además, como narrativa en su interpretación) un discurso acorde a sus postulados estéticos y con el sistema de valores que este tiene, como se ve en la siguiente cita:

Pero este amor general e inmenso, enemigo mortal de la amargura, trató siempre de encarnarse y de ser el primero de la clase (ligado a lo de *second best*). ESTO, precedido por el hecho de que Vallejo decía: “*Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer*” (vete tú a saber qué quería decir el cholo, para qué diablos mezcló la política con ESTO. Bueno, así lo sintió él y no me queda más

²⁷⁶ Recordemos que a pesar de la modernidad, el discurso del díptico tiene un fuerte componente romántico en su visión del mundo idealizada.

²⁷⁷ OC, p. 203.

²⁷⁸ OC, p. 215.

²⁷⁹ OC, pp. 179-80. Cursivas del autor.

remedio que desarrollarle sexto sentido al asunto, porque lo cierto es que a veces yo también siento política gana de querer).²⁸⁰

Si Vallejo asocia el amor con la política, el héroe claudica todo intento de corregirlo, en contraposición a Marx, a quien sí se atreve a corregir y recordarle que fue poeta. Asume el sentido dado por el poeta al texto pero no por ello deja de introducir un significado propio, un contexto que es distinto al de Vallejo (la futura tragedia de la pérdida de Octavia que anticipa). Así, logra, a pesar de una independencia interpretativa (pues el sentido ha sido cambiado), un elemento de homenaje.

Además de la presencia de Vallejo encontramos citas reacentuadas de Santa Teresa de Ávila²⁸¹, San Juan de la Cruz²⁸² y García Márquez²⁸³. Esta última referencia destaca por una superposición de voces en el discurso del héroe:

Recuerdo que cada cien años de soledad cambiaba el café, después de ciudad, porque París sólo tiene veinte distritos, y después de país. Europa es toda cartesiana, mi amor, y a menudo en Praga tuve la sensación de estar entrando en un café de París. La gente se ha olvidado por completo de sus novelas de caballería, de su Edad Media, y de mí estoy requeteseguro de que se olvidaban no bien abandonaba un lugar con la cuota de cien años, porque a todos, mi amor, les daba equitativamente cien años. Después, al diablo, cretinos, me voy a respirar aire puro, y ni se les ocurra que voy a venir a darles una segunda oportunidad sobre la tierra.²⁸⁴

Además del discurso de García Márquez, usado para expresar la soledad y tragedia de la vida del héroe, que acaba de perder a Octavia, se incluye un guiño muy claro al Quijote, enmascarado, además de la referencia a las novelas de caballería

²⁸⁰ OC, pp. 283-4. Cursivas del autor.

²⁸¹ OC, pp. 381-3.

²⁸² OC, p. 76.

²⁸³ OC, pp. 158-9.

²⁸⁴ OC, pp. 158-9.

en la mención y en la aparente ilogicidad del discurso. Vemos cómo es posible juntar dos discursos, uno tan sólido como el del narrador de *Cien años de soledad* (1967) y otro diametralmente opuesto, contradictorio, confundido, como el del personaje Don Quijote, logrando además, incorporar la voz de Martín Romaña, con las exageraciones resultantes de su pérdida, todos bajo una sola narración²⁸⁵.

Una mención separada en este tipo de mecanismo de inclusión polifónica a través del uso del discurso ajeno puede ser vista en un interesante trabajo verbal basado en *El Aleph* (1949) de Borges:

Vi tanto como el tipo de *El Aleph*. Vi llegar a mi ex-Grupo llenecito de mujeres nuevas, jóvenes, bonitas, y sucias, todas fruto barricadensis, sin duda alguna. Vi llegar a Mocasines, y con la suerte que tengo este hijo de la gran puta es capaz de atrincherarse al lado de Sandra. Vi a Sandra ignorando por completo mi más sincera y profunda opinión acerca de los mocasines de ese tipejo, de cómo, créeme *por favor* Sandra, esos zapatos llevan de frente a secretario de ministro de cualquier régimen o algo así. Vi a Sandra escuchando la versión sobre mi cobarde negativa de lanzar un insignificante globito desde la terraza capitalista de mi departamento. Vi a Lagrimón instalándose a leer mientras empezaba a arder Troya. Vi otra vez a Mocasines difamándose. Vi a Sandra negándose a entender que ni ella era culpable de nada ni el tercermundo era tan poco complejo como eso. Vi al Grupo con el pelo muy largo y a alguno que otro de sus miembros con demasiados collares hippies como para irse de guerrillero. Vi que no veía por ninguna parte a Inés y que podía estar herida o presa. Vi que ya no daba más y que Carlos tenía prisa pero ¡espera carajo!, porque precisamente en ese instante vi brillar la cara de Sandra al lado de una antorcha, y no muy lejos de ahí, podían encontrarse en cualquier momento, vi los mocasines de Mocasines relucientes hasta en las barricadas, carajo, ¿hay tanto imbécil en este mundo como para no ver la evidencia? Vi que ahora todos ellos se habían perdido entre la muchedumbre. Vi que no había nada que hacer aquella noche, pero cuando estaba a punto de decirle a Carlos que ya podíamos irnos, VI, sí, es ella, VI a Inés conversando alegremente con un francés. VI que seguía conversando alegremente. VI que no me estaba extrañando. VI que no bizqueaba en lo más mínimo. VI que había olvidado por completo la hondonada. VI que ignoraba por completo que no todos los norteamericanos estaban matando vietcongs. VI que jamás entendería que también Sandra podía ser una ferviente antiimperialista. VI que esa noche Inés jamás volvería a

²⁸⁵ Un mecanismo similar, la incorporación de voces ajenas para expresar la soledad del héroe durante el segundo libro de la novela, se puede encontrar en un motivo recurrente de Octavia de Cádiz: «La nieve... El frío... La tristeza... La pena... El absurdo... La nada» (OC, p. 310), tomado de Ignacio Aldecoa: «La enfermedad..., la labor..., la tierra..., la falta de dinero...; la enfermedad..., la labor..., la tierra...; la enfermedad..., la labor; la enfermedad... La primera vez, la primera vez que María y yo nos separamos...» Aldecoa, Ignacio. «La despedida». En: *Cuentos completos (1949-1969)*. Madrid: Alfaguara. 1996. p. 538 y probablemente de un poema poco conocido de Jules Supervielle llamado *L'appel*.

casa. VI que esa noche Inés volvería nuevamente a donde por diablos y demonios viva con ese francés barbudo o alguien alguien alguien quién quién quién. VI a Sandra regresando a su pocilga andina con cualquiera menos conmigo. VI que podía ser con Mocasines. VI que ninguna de las dos me comprendía. VI que tampoco las dos se comprenderían. VI que el mundo es muy complejo y la gente cada día más bizca. VI que Inés no estaba bizqueando. VI que si me seguía quedando esa noche terminaba sacándole cuerpos de ventaja a Otelio. Vi y vi y vi que no hay nada que hacer, Carlos, y que lo mejor era irnos a dormir y que la historia nos juzgue.²⁸⁶

Hemos decidido separar esta referencia por ser un uso que, a nuestro juicio, va más allá del simple tratamiento respetuoso hacia el discurso, como se vio con Vallejo, o hacia la parodia y crítica abierta del discurso ajeno, lo que implica una reacentuación clara (Marx, Freud). En la cita encontramos que el autor (Bryce) utiliza el discurso de otro autor, específicamente, el discurso de un personaje de ese autor para construir un discurso que es puesto en labios de su propio héroe para describir el mundo con el que está interactuando, pero en el camino, ese discurso debe mezclarse con otros discursos, los de los personajes a los que describe (y toca discursivamente). El marxismo del Grupo, los traumas de Sandra y los problemas del propio Martín se mezclan en esta descripción, dando paso a un híbrido, que mantiene aún muy fuertemente el elemento borgiano y, si fuera separado del texto y presentado como independiente, sería identificado quizá como un texto de homenaje a Borges, pero también mantiene el elemento propio de la narrativa de Bryce, que incluso, asumiendo se descontextualizara y presentara como un fragmento perdido de una obra, podría ser identificable como tal.

La forma de la descripción de este fragmento, a diferencia de la de Borges, que presenta el universo autocontenido en un objeto y tiene una profunda connotación mística, en este fragmento encontramos una construcción que busca un efecto de

²⁸⁶ MR, pp. 353-4.

hipérbole, que construye una escena buscando todos los puntos de vista, pero incidiendo en un elemento central: el ridículo y el dolor del narrador.

Martín Romaña es el punto focal de la narración y, a diferencia del personaje borgeano, no posee una visión súperhumana del universo, viendo lugares lejanos, pero desarrolla una comprensión inusual a partir de la introducción de un discurso (de Borges) que le permite hacer esto. El discurso es, entonces, no solo la plataforma para expresar las pasiones o pensamientos del héroe y de los personajes, es en realidad un motor de la acción. Mediante el discurso y su interacción con otros discursos, el héroe es capaz de crecer, desarrollar sus capacidades y aprender.

Esta última afirmación está pensada en la dimensión de aprendizaje que vimos en la novela durante el capítulo anterior. El díptico marca la diferencia estructuralmente, donde la acción en la novela de aprendizaje clásica desencadenaba el proceso de aprendizaje (para bien o para mal del héroe), ya que solo a partir de la acción el héroe es capaz de interrelacionarse con otros personajes, en la novela bryceana el esquema se invierte: la acción no es tan importante como el discurso, ya que es este el que determina cómo funciona o cómo se presentará la acción. El discurso, en el díptico, es guiado por la memoria del héroe que, como en la estructura de la novela proustiana, es el motor de todo el mundo ficcional.

Este punto nos lleva a otro tipo de referencialidad que ocurre en otro nivel de la construcción novelística; pero similar a lo que ya vimos en la polifonía utilizada para describir acciones o personajes. En este caso, nos referimos a una construcción del discurso basada en modelos literarios. Este tipo de bivocalidad estructural

del discurso trabaja con grandes referentes que ya vimos en el capítulo anterior, al establecer las relaciones con la novela de aprendizaje. Desde el punto de vista del discurso polifónico, Bryce rescata el discurso proustiano, cervantino y picaresco²⁸⁷, estableciendo grandes presencias en el discurso de su héroe²⁸⁸. Recordemos, además, que Martín es un héroe-artista que dialoga con los creadores de estos discursos, no como personaje, sino como ser real a nivel discursivo, ya que para Martín Romaña, Proust y Cervantes son tan reales como él mismo.

La memoria cumple un rol fundamental para el héroe y sus reflexiones en el sillón Voltaire son las que desencadenan, como las magdalenas de Marcel, los recuerdos de su vida, una vida de exageraciones cervantinas, aventuras resultantes de su necesidad romántica de vivir según los códigos que aprendió en libros que no representan realmente la realidad con la que debe lidiar.

Hemos dejado para el final un mecanismo de inclusión polifónica que encontramos muy interesante por su forma de actuar, relacionando directamente al autor y al héroe dentro de la narración. Nos referimos a la autorreferencialidad que encontramos en el díptico hacia otras obras de Bryce Echenique. Este elemento es común dentro de la narrativa bryceana y también en la narrativa del *posboom*²⁸⁹.

²⁸⁷ Recordemos el inicio de *El lazarillo de Tormes* (~1552): «Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí me llaman Lázaro de Tormes» y pensemos en «Mi nombre es Martín Romaña y ésta es la historia de mi crisis positiva» (MR, p. 13). *vid.* AC, p. 162.

²⁸⁸ Dentro de estas presencias también encontramos un modelo hemingwayano.

²⁸⁹ Cuya manifestación más clara es la novela de Soriano, *Triste, solitario y final* (1973), donde el autor toma cuerpo dentro de la novela como personaje principal que viaja por el mundo ficcional que crea. En esta novela también encontramos otros mecanismos que podríamos relacionar directamente con las reflexiones de Bakhtin sobre la polifonía y la novela, como la inclusión polifónica de personajes ficcionales en la acción y cómo al colarse ellos, traen consigo el discurso o el género al que se asocian (como Philip Marlowe que conlleva una atmósfera detectivesca, oscura, ligada a una visión degenerada del mundo, o un casi senil Chaplin que, sin embargo, por su presencia, hace que la acción del libro se convierta en una comedia física de persecuciones y golpes, como en cualquier película del vagabundo).

Creemos que el autor (Bryce), al trabajar sobre un discurso que ya ha sido enunciado en anteriores novelas, como el caso del doctor Chumpitaz o el vía crucis de Sevilla, se permite un raro lujo en el mundo de los creadores, que es mejorar y complementar la calidad de la palabra novelística ya fijada²⁹⁰. El discurso de obras anteriores también conlleva, como cualquier discurso, significados propios y una carga de sentido que fue determinada en el momento de su enunciación, pero que es retomada por el autor para ser complementada. Así, el autor se permite modificar el personaje establecido en el doctor Chumpitaz, usando la máscara del héroe en el nivel discursivo de la primera novela, expandiendo su historia, dándole más detalles y dotándola de mayor complejidad²⁹¹.

La brevedad que encontramos en el vía crucis de Sevilla es desarrollada ampliamente en las más de 50 páginas del vía crucis de Martín Romaña, que es construido, además, con los ecos de otros discursos como el cervantino y rabelésiano. En general, cualquier referencia a Bryce, posible gracias a la inclusión del personaje Alfredo Bryce Echenique en el mundo ficcional de Martín Romaña, permite que el autor (Bryce) tome su discurso mediante la narración del héroe y lo reacentúe para incluirlo reformulado dentro del complejo tejido que es el díptico.

²⁹⁰ Otros casos menores de esta presencia del discurso bryceano en el díptico son la historia del cuento “Al agua patos” y un episodio de la niñez de Martín (MA, p. 585); un fragmento del discurso de Pepi Monkey en el cuento del mismo nombre, parte de *Magdalena peruana y otros cuentos* («De golpe, sentí una pena horrible...») y el episodio la fiesta del capítulo “Una larga sesión de desencanto” en MR.

²⁹¹ Recordemos que Juancito Velázquez (personaje que hace eco del doctor Chumpitaz en el díptico), es un personaje que debe luchar contra los prejuicios de la sociedad racista limeña de mediados del siglo XX que ven en él un simple cholo sin futuro, y luego de convertirse en un reconocido doctor y volver al Perú de viaje y decir algunas palabras en francés, es tachado, además, de maricón.

4.2.2. Música. Mecanismos de inclusión polifónica

Otra forma de manifestación de la polifonía discursiva es el uso de referencias musicales y de medios de comunicación masiva en el díptico (especialmente cine y radionovelas). Ambos elementos permiten establecer un nuevo contrato entre el mundo de la novela y el del lector²⁹², incorporando al lector mediante elementos reconocibles de su mundo a la experiencia estética que se da en el mundo ficcional. Sirve, en el universo del díptico, como un recurso fundamental que permite expresar estados emocionales del héroe, a través de la identificación de elementos dentro del discurso de las canciones²⁹³, que luego pueden ser citados por el héroe. La música sirve, en gran medida, para dotar de una identidad emocional al héroe.

El vals criollo, por ejemplo, es asociado a un pasado mejor pero también a un componente trágico: el héroe del vals, como Martín Romaña, debe preguntarle a Dios por qué lo seres no son de igual valor, o sentir los golpes de la vida²⁹⁴. Pero incluso en las canciones notamos que la voz del héroe cambia ciertos elementos, dejando intacta la letra, pero alterando el propósito.

Esto se da casi en todas las canciones populares americanas, que son canciones que tradicionalmente han sido cantadas por personajes valorativamente positivos (vals, bolero o tango) o por personajes percibidos como los grandes machos lati-

²⁹² NS, p. 137.

²⁹³ Es muy importante este punto pues todas las canciones citadas en el díptico tienen letra: incorporar música pura es una tarea que Bryce no realiza en el díptico (aunque sí lo intenta en TP y FC). Pero solo en Cortázar reconocemos una articulación exitosa del discurso musical al tejido novelístico.

²⁹⁴ *vid.* MR, p. 115; OC, pp. 179-80.

noamericanos (ranchera): el rol del cantante siempre está asociado a lo masculino. Pero Martín Romaña no rescata al Gardel o al Negrete que cantó la canción, sino más bien se centra en la tragedia de la letra, porque muchas de las canciones populares del continente comparten un elemento en común, describen un estado emocional negativo, triste. Las canciones latinoamericanas coinciden en ser melodramáticas. El héroe, así, rescata la actitud femenina, hembra, de la música que es utilizada para describir sus penurias en este continente ajeno a su identidad (y por esto mismo se refugia en la música popular de su continente). América Latina cumple, siguiendo este esquema, el rol de hembra frente a una Europa masculina, pero el héroe, al cantar sus desgracias en clave femenina, no sigue un modelo en el que la América Latina femeneizada canta a un público europeo, sino uno en el que el héroe incluye su voz (que podemos reconocer es masculina, pero más que eso es una voz adicional en la música, un nuevo discurso musical) para alcanzar un nuevo lector dialógico, que en su lectura de la novela, asume el discurso del héroe como parte de su educación sentimental.

Antes de pasar al siguiente punto, queremos aclarar que las influencias de otros autores o géneros en el díptico no pasan necesariamente por un conocimiento *a priori* por parte del autor de estos en el momento de creación. Por más amplia que sea la cultura literaria del autor no podemos esperar que este sea consciente de todos los contactos y confluencias que se expresan en sus palabras a lo largo de la novela, a pesar de que sí reconocemos en el momento de la creación literaria una voluntad polifónica, un deseo por expresar y reconocer voces ajenas dentro de lo propio.

Esta aparente contradicción es el resultado de que algunos contactos e influencias son el resultado de la memoria del género (novelístico) aflorando en la creación del díptico²⁹⁵. Por ejemplo, existe una fuerte influencia de la novelística rabelaisiana a lo largo de esta obra²⁹⁶, sin embargo, no es una influencia que haya sido elegida voluntariamente por el creador, sino el resultado de la memoria de género actuando especialmente sobre la gran influencia creadora que es el Quijote y la novelística picaresca²⁹⁷.

4.3. Ética y escucha del díptico

El último punto explicado nos lleva a una paradoja, ya que Bryce, siendo el novelista y creador del mundo ficcional del díptico, reconoce que su discurso literario forma parte de la gran tradición que utiliza para construir el díptico. Si analizamos este comportamiento, es en realidad algo obvio, pues cualquier obra pesa en la mente del creador al escribir una nueva, incluyendo las propias.

Es imposible pensar, por ejemplo, en la existencia de *Cien años de soledad* (1967) sin *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), más allá del precedente que marca en el desarrollo de la prosa de García Márquez²⁹⁸, la obra influye a nivel discursivo a *Cien años de soledad* porque le permite al autor usar elementos de aquel discurso y de la historia elementos que podrá utilizar de nuevo. Este mecanismo que

²⁹⁵ CP, p. 295.

²⁹⁶ Bakhtin dice sobre esto que «[a] genre possesses its own organic logic, which can to a certain extent be understood and creatively assimilated on the basis of a few generic models...» (PDP, p. 157. En: CP, p. 296), la influencia de una obra puede llegar a un autor mediante una tercera obra o un corpus de obras.

²⁹⁷ Para una explicación de las relaciones entre la narrativa española picaresca y del siglo de oro y la obra de Rabelais *vid.* Domínguez, Antonio. «Rabelais y España». En: *Cuadernos de investigación filológica*. N° 6. 1980. pp. 83-102.

²⁹⁸ En su perfeccionamiento artístico.

encontramos en Bryce a nivel de pequeñas citas, personajes o pasajes, es el mismo que encontraríamos en los novelistas con grandes obras seriales como Tolkien, Asimov o Lewis, la diferencia es que dentro de la ficción bryceana existe una desvinculación del discurso: Bryce no utiliza elementos de sus obras anteriores para marcar un precedente, como lo haría, por ejemplo Tolkien para escribir el *El Silmarillion* (1977) con el mundo y las historias que ya había creado en *El Hobbit* (1937), llenando espacios en blanco y complementando su historia; Bryce decide no hacer este uso, y ficcionalizar sus obras anteriores dentro del mundo del díptico: Julius, desde la perspectiva de Martín Romaña es un personaje, no es un ser real.

Esta distancia y la máscara del personaje, dado el tono autobiográfico de la obra, permite que su creación no suene a copia e incluso tampoco pueda ser presentada como renovación, sino como un elemento completamente distinto y nuevo, logrando un efecto de novedad sobre el lector, a la vez que presentando cierta familiaridad.

El mecanismo de funcionamiento que acabamos de describir no es un elemento obvio, ya que para determinar las interrelaciones en la obra es necesario hacer múltiples lecturas del díptico y estar muy bien familiarizado con la obra general de Bryce. Para un lector promedio, al leer las aventuras de Martín Romaña, personajes como Juancito Velázquez o historias como la del vía crucis son normales y lógicas, ¿cómo no podemos esperar que suceda un vía crucis a un personaje como Martín Romaña?, después de leer las primeras doscientas páginas es lógico esperar una aventura tan cómica como exagerada. Solo al hacer un análisis profundo

encontramos, por las rendijas del discurso, elementos que reconocemos en otros momentos de la narrativa de Bryce, pero el discurso es tan bien elaborado que su articulación con la voz del héroe no nos parece poco natural, porque no lo acalla, sino, como para las otras presencias, busca magnificarlo. Sobre esto, Eyzaguirre afirma que la escritura de Bryce «nace del compromiso entre el mundo de los recuerdos y la libertad de la memoria para convocarlos y reprocesarlos»²⁹⁹. Creemos que este punto es importante pues define lo que podríamos llamar bakhtiniana-mente la ética de la creación literaria en el díptico. Esta aproximación abierta, que reconoce las voces presentes en el discurso literario (tanto en su creación como en su interpretación) y las decide incluir explícitamente, sin acallarlas.

Bakhtin reconoce esta forma de trabajo como característica de la polifonía:

The polyphonic author, in short, necessarily plays two roles in the work: he creates a world in which many disparate points of view enter into dialogue, and in a quite distinct role, he himself participates in that dialogue. He is one of the interlocutors in the “great dialogue” that he himself has created.³⁰⁰

Creemos que el díptico se trata de un caso en el que el comportamiento del autor polifónico descrito por Bakhtin se manifiesta más claramente por tres elementos: la forma autobiografía elegida, la presencia del autor como un personaje dentro de la historia y la interacción entre este y el héroe.

Estos factores también colaboran en la creación de una interacción especial entre la novela y el lector, convirtiendo al lector en copartícipe de la novela. Esto es el

²⁹⁹ MA, p. 329.

³⁰⁰ CP, p. 239.

resultado de la familiaridad con la que el texto es escrito. Krakusin reconoce que «[l]a coautoría del lector debe ser vista, más que como el rompimiento de la ilusión ficcional, como la creación de un espacio para la respuesta del lector y su inclusión en la elaboración de la obra de arte»³⁰¹. La relación polifónica significa la escucha del lector y su participación activa en el proceso creativo. El texto ha sido construido de tal manera que demanda su participación (y la anticipa), buscando establecer un diálogo con el lector:

Polyphony demands a work in which several consciousnesses meet as equal and engage in a dialogue that is in principle unfinalizable. Characters must be “*not only objects of authorial discourse but also subjects of their own directly signifying discourse*”.³⁰²

Este trabajo a nivel de conciencias es el punto fundamental de la idea que buscamos explicar, en la novela el lector, autor y el héroe se encuentran en un mismo nivel discursivo³⁰³.

Ana María Alfaro sugiere un término que consideramos muy útil para un análisis adecuado del díptico, la escucha³⁰⁴. La escucha es una aproximación que permite una comprensión mayor del díptico³⁰⁵ y sirve como contraparte del ejercicio realizado por el autor. Sobre el compromiso que el autor asume de incluir voces en su discurso, logrando polifonía discursiva, existe una contraparte que debe ser reali-

³⁰¹ NS, p. 184. A pesar de coincidir en este punto, debemos indicar que la forma en la que la autora llega a esta conclusión no nos parece la más adecuada.

³⁰² CP, pp. 238-9. Cursivas del autor.

³⁰³ Dejamos de lado la idea estructuralista de una diferenciación en niveles de comunicación y los tipos de lectores (implícito, real).

³⁰⁴ MA, p. 366. La idea de una escucha también es postulada también por Eyzaguirre (MA, p. 329).

³⁰⁵ No creemos la idea de una comprensión “adecuada” del díptico, pero sí la posibilidad de formas de aproximarse al díptico que permitan comprender en mayor grado la pléyade de significados del texto.

zada por el lector en el último momento del diálogo que se establece en el proceso comunicativo, este debe también reconocer la polifonía discursiva, reconociendo las voces. Como Bakhtin afirma, la novela no es una mera descripción, es un proceso de entendimiento creativo de los lenguajes que se encuentran en ella³⁰⁶.

La creación en el díptico no implica una interpretación cierta y otra errónea, pero sí podemos encontrar interpretaciones reduccionistas de su significado potencial y otras que son dialógicas y que son capaces de comprender los significados expresados, potenciando las voces del discurso creador.

La interpretación, junto a la pluralidad de voces que forman parte de la novela, y su interacción, como afirma Bakhtin, significa un juego que se caracteriza por el desorden, la falta de una adaptación perfecta. Esta aparente desestructuración del mundo ficcional es el que ayuda a establecer en la obra las señales de una temporalidad (*historicity*) que va más allá de los intentos cerrados de concebir la creación literaria: en la verdadera obra polifónica, uno siempre encontrará elementos que parecen no responder a una novela que se cierra sobre sí misma³⁰⁷. Esto es el resultado de una concepción más profunda del lenguaje, que lo ve como una tarea y un proyecto que perdura, que anhela completarse constantemente y por siempre³⁰⁸. Esta es la verdadera naturaleza del díptico, un ejercicio por liberarse de las limitaciones formales que la anterior narrativa tenía³⁰⁹, reconociendo quizá, el único valor supremo del arte, la libertad³¹⁰.

³⁰⁶ CP, p. 312.

³⁰⁷ CP, p. 45.

³⁰⁸ CP, p. 139.

³⁰⁹ Aquí no nos referimos a una narrativa en particular, sino a una tradición, desde la perspectiva del autor, que operaba bajo la idea que la obra de arte debía ser clausurada. Los únicos modelos que influyen en el díptico y que podemos reconocer no operan bajo esa lógica pertenecen a la

Más allá de la dimensión literaria, podemos reconocer en el díptico un claro elemento social, que busca además de retratar una época, establecer, como Martín dice sobre su vida, realizar «un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo *a ver qué ha pasado aquí* »³¹¹. Las voces de la polifonía ayudan en este intento, pues se van incorporando para describir discursos reales fuera del mundo ficcional.

En la novela, los personajes actúan como seres modelo de seres reales que en el mundo externo vivieron, sufrieron y lucharon por ideales. Bryce se permite, a través de su profunda exploración del arte, incluir una dimensión más, aquella de la vida real, y lo hace a través de un trabajo con el discurso fuertemente político de aquella época³¹². En esta exploración logra algo que otros autores quizá no buscaron, retrabajar los discursos que incluyó. Toda la novela, y nuestro análisis de ella en esta tesis son una prueba de ello: aquel discurso quizá rígido por la separación espaciotemporal que media y su autoritarismo, es presentado en la novela como una materia abierta, maleable y, lo más importante, reacentualizable. Esto implica que se entrega al lector, mediante el tejido del acto creador, una materia discursiva vieja, pero descubierta a una nueva luz.

tradición más antigua, aquella de picarescas y novelas grotescas como el *Quijote* y *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564).

³¹⁰ NS, p. 84.

³¹¹ MR, p. 13. Cursivas del autor.

³¹² MA, p. 463.

CONCLUSIONES

In general I think that any closure, even the closure of a great work of art, smells a bit of death.

Mikhail Bakhtin (HY, p. 36)

PRIMERO: Gracias a elementos rescatados de la novelística sentimental, el díptico tiene una meta clara: definir una moral propia asociada a la labor artística latinoamericana. Pero esta meta no significa cerrarse al diálogo con otras cosmovisiones sobre este tema, ya que se piensa, finalmente, que toda voz novelística representa una postura axiológica. Por tanto, se busca incluir otras voces en las novelas usando la polifonía como herramienta fundamental para establecer relaciones de diálogo que permitan realizar una síntesis de elementos, en algunos casos, crítica respecto a posturas que al inicio del aprendizaje estético se consideraban válidas.

SEGUNDO: La realidad representada en el mundo novelístico favorece los roles fundamentales del acto literario: héroe, autor y lector. La experiencia novelística se profundiza especialmente en aspectos relacionados a visiones del mundo (éticas) y comprensiones del arte (estéticas) para fomentar un aprendizaje en héroe, autor y lector simultáneamente. Podemos rescatar el díptico como una propuesta de educación sentimental tanto hacia autor y héroe (retomando elementos de la

narrativa sentimental), como hacia el lector, definiendo así un rol ético, un quehacer real del artista en el mundo no ficcional, además de la clara dimensión estética de la novela.

TERCERO: La inclusión es hecha posible mediante la concretización artística: los personajes más importantes, representativos de grupos sociales, cosmovisiones y grandes discursos siguen rutas de aprendizajes propias o procesos de aprendizaje (*bildungs*), demostrando la unicidad de cada personaje e incidiendo muy fuertemente sobre su validez como personajes por desarrollar una existencia ficcional en dos planos: estético y ético. El autor no se conforma con presentar personajes sin profundidad psicológica; del mismo modo que los seres humanos, los personajes son contruidos como seres incompletos, rescatando así la singularidad de sus experiencias, pues a partir de esta apertura en su construcción definen su identidad y complementan la organicidad de la propuesta de la novela.

CUARTO: Encontramos una fuerte conexión con elementos históricos en el díptico, necesaria para contextualizar los procesos de aprendizaje estéticos del héroe, autor y lector, y dotarlos de una dimensión ética, ya que la inmediatez histórica permite validar la historia personal del héroe en el mundo en el que vive (que es un mundo ético, finalmente), conectando ficción y realidad. Esta visión sobre la historia y la ficción como complementarias es el resultado de un volver a las raíces del género novelístico, recuperando la idea de novela como enciclopedia del conocimiento de una sociedad que sirve en el proceso de aprendizaje del héroe. Creemos que aquí reside la tarea fundamental de la literatura, desde una perspectiva ética, propuesta en el díptico. La creación literaria debe abrir los límites de la

novela, borrando fronteras ficcionales e incidiendo en la libertad como valor supremo (ya sea desde un punto de vista creativo o interpretativo).

QUINTO: En el díptico reescritura y digresión son componentes fundamentales, herencia de la narrativa sentimental, son aplicadas por el autor para sondear los límites del género novelístico sobre el que construye el proyecto de la novela. Las constantes digresiones son utilizadas como una herramienta textual que facilita la introducción de elementos de narrativas y discursos ajenos, habitualmente en la voz o en el flujo de conciencia del héroe. Una vez introducidos, son pasibles de ser re trabajados de diversas maneras. Al rescatar activamente discursos ajenos, el novelista realiza una doble tarea: justifica la labor creativa que realiza, al establecer una conexión con tradiciones literarias anteriores y; amplía los límites de la novela al permitir la introducción de discursos no literarios claramente visibles en la trama novelística.

SEXTO: El fragmentarismo característico del discurso novelístico del díptico, fácilmente reconocible durante las digresiones del héroe, es una forma de apelar al lector para completar el sentido de la novela, a través de una relación de diálogo. Solo cuando el lector es capaz de actualizar los significados y las relaciones que el novelista crea a lo largo de la novela, desaparece el fragmento, y el texto obtiene la organicidad a la aspira. El lector es una instancia que complementa al héroe novelístico, un *otro* cuyo exceso de visión es necesario para completar el acto creativo. Esta característica es el resultado de una profunda interrelación del plano estético de la creación con el plano ético, incidiendo en la responsabilidad de los actores que participan en el acto comunicativo de la novela.

SÉTIMO: El proyecto del díptico es un ejercicio por definir la identidad del artista latinoamericano. Esto es logrado mediante el hurgar del novelista en la masiva tradición de la que proviene. Lejos de aspirar a totalidades, la novela define una ruta de aprendizaje artística a partir del realismo literario, aunque no se limita formalmente a este; a partir del realismo es posible construir un discurso que representa fielmente las etapas por las que el artista latinoamericano debe pasar. La vida personal (emocional) del héroe es un aspecto de este aprendizaje artístico y es usada para expresar en palabras llanas una teoría de la novela. El discurso de Martín Romaña a lo largo de las dos novelas, lleno de cortes, irrupciones de voces ajenas, soliloquios y exageraciones, a modo de bitácora personal, es un cuaderno de análisis de los problemas y desafíos que marcan el surgimiento de una nueva generación literaria en Hispanoamérica, abierto finalmente al perpetuo cuestionamiento. Durante la escena final de la novela, ubicada curiosamente en el cielo, esto queda claro. La necesidad de saber más de Martín Romaña no termina con su vida ficcional, se deja abierta a la comprensión del lector, al futuro diálogo que el texto tendrá con *otros*. Queremos mencionar finalmente que la novela, aunque por su contexto de escritura, entra en la generación del *posboom*, gira en torno a la vida ficcional de un gran novelista que, imaginariamente, es parte de otra gran generación de las letras hispanoamericanas: el *boom*. En este curioso homenaje, el díptico describe el aprendizaje (quizá deseado) de un escritor del *boom*, abriendo el camino y ampliando los límites del género novelístico para las futuras generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

vi.1. Bibliografía primaria

- Bryce Echenique, Alfredo *15 cuentos de amor y humor*. Lima: Peisa, 1997.
- Bryce Echenique, Alfredo *Cuentos completos*. Madrid: Santillana, 1995.
- Bryce Echenique, Alfredo *Dos señoras conversan*. Lima: Peisa, 1990.
- Bryce Echenique, Alfredo *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Lima: Peisa, 1998.
- Bryce Echenique, Alfredo *La felicidad, ja, ja*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Bryce Echenique, Alfredo *La última mudanza de Felipe Carillo*. Bogotá: Oveja Negra, 1988.
- Bryce Echenique, Alfredo *La vida exagerada de Martín Romaña*. Lima: Peisa, 1998.
- Bryce Echenique, Alfredo *No me esperen en abril*. Lima: Peisa, 2001.
- Bryce Echenique, Alfredo *Tantas veces Pedro*. Lima: Peisa, 2002.
- Bryce Echenique, Alfredo *Un mundo para Julius*. Lima: Peisa, 2001.

vi.2. Bibliografía secundaria

- Alfaro, Ana María «La hilaridad de lo tragirridículo». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 365-71.
- Bakhtin, Mikhail «Iskusstvo i otvetstvennost [Arte y responsabilidad]». En: Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscú: Iskusstvo, 1979. En: Emerson, Caryl; Morson, Gary Saul. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990. p. 183.
- Bakhtin, Mikhail «K filosofii postupka [Hacia una filosofía del acto]». En: *Filosofiia i sotsiologiya nauki i tekhniki*. Moscú: Nauka, 1986. Pp. 80-160. En: Emerson, Caryl; Bakhtin, Mikhail. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Bakhtin, Mikhail *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bakhtin, Mikhail *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo XXI, 1993.

- Bendezú, Edmundo *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992.
- Bustillo, Carmen «Los espejismos bryceanos». En: Lander, María Fernanda; Ortega, Julio (eds). *Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 2004. pp. 211-29.
- Conte, Rafael «La escritura oral de Bryce Echenique». En: *El Sol*. 21 de diciembre de 1990. p. 3. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 383-85.
- Córdova, Daniel «*Dos señoras conversan* y las lecciones de Bryce». En: *Quehacer*. Enero-febrero 1992. pp. 106-11. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 375-81.
- Cornejo Polar, Antonio «La vida exagerada de Martín Romaña». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 16. 1982. pp. 161-2.
- Coulson, Graciela «Ser y parecer en el nuevo realismo: Bryce Echenique o la apoteosis de la memoria» En: *El Urogallo. Revista literaria y cultural*. 35-36. 1975. pp. 95-101. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 61-9.
- De la Fuente, José Luis «A través del espejo: la parodia en Alfredo Bryce Echenique». En: Lander, María Fernanda; Ortega,

- Julio (eds). *Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 2004. pp.447-68.
- Emerson, Caryl *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Emerson, Caryl
Morson, Gary Saul *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Escajadillo, Tomás «Bryce: elogios varios y una objeción». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 6. 1977. pp. 137-48.
- Eyzaguirre, Luis «De Julius a Manongo Sterne: La saga del protagonista en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique». En: *Co-Textes*. 34. 1997. pp. 49-62. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 605-17.
- Eyzaguirre, Luis «La última mudanza de Bryce Echenique». En: *Hispanoamérica*. 53-54. 1989. pp. 195-202. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 327-34.
- Ferreira, César
Márquez, Ismael (eds) *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- Ferreira, César
Márquez, Ismael (eds) *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

- Figes, Orlando *A People's Tragedy. The Russian Revolution. 1891-1924.* Nueva York: Viking, 1997.
- Forgues, Roland *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana.* Lima: Horizonte, 1986.
- Gardiner, Michael «'The Incomparable Monster of Solipsism': Bakhtin and Merleau-Ponty». En: Mayerfeld, Michael; Gardiner, Michael (eds). *Bakhtin and the Human Sciences. No Last Words.* Londres: Sage, 1998. pp. 128-144.
- Gardiner, Michael
Mayerfeld, Michael (eds) *Bakhtin and the Human Sciences. No Last Words.* Londres: Sage, 1998.
- González Vigil, Ricardo «Tabú y discriminación en Bryce». En: *El Comercio. «Suplemento Dominical»*. 9 de julio de 1989. p. 16.
- González Vigil, Ricardo «El mundo de Bryce Echenique». En: *Martín. Revista de artes y letras*. 2(5). Agosto de 2002. pp. 19-28.
- Gracia, Jordi «Bryce Echenique y Martín Romaña o las trampas del humor». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 299-307.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo «Travesía y regresos de Alfredo Bryce: *La última mudanza de Felipe Carrillo*». En: *Hispanamérica*. 63. 1992. pp. 73-9. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 339-46.

- Gutiérrez, Miguel «Un mundo para Julius, un fastuoso vacío». En: *Narración* 2. 1991. pp. 24-9.
- Hitchcock, Peter «The Grotesque of the Body Electric». En: Mayerfeld, Michael; Gardiner, Michael (eds). *Bakhtin and the Human Sciences. No Last Words*. Londres: Sage, 1998. pp. 78-94.
- Holquist, Michael *Dialogism. Bakhtin and his World*. Londres: Routledge, 1990.
- Krakusin, Margarita *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Krysinski, Wladimir *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*. Frankfurt am Main-Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- Lander, María Fernanda
Ortega, Julio (eds) *Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 2004.
- Latorre, Alfonso «Los dos mundos de 'Julius'». En: *Expreso*. 25 de julio de 1971. p. 6.
- Lerer, David «El canto de cisne de un mundo». Entrevista. En: *Oiga*. 416. 26 de marzo de 1972. pp. 28-32.
- Lésevic, Cecilia «Una lectura transtextual de los Cuadernos de Bryce Echenique» en: *Lexis, revista de lingüística y literatura semestral*. 1(XIV). 1990. pp. 7-80.
- Lésevic, Cecilia *La fictivización del autor y del narrador en los cuadernos de Alfredo Bryce Echenique: una lectura transtextual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. Tesis para obtener el grado de bachiller.

- Makhlin, Vitaly «Nasledie M. M. Bakhtina v kontekste zapadnogo postmodernizma». En: Gogotishvili, Liudmila; Gurevich, Aron. *Problemy nauchnogo nasledia*. Moscú: Nauka, 1992. En: Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 5.
- Marco, Joaquín «Reo de nocturnidad» En: *ABC Cultural*. 11 de abril de 1997. p. 11. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 511-4.
- Marcone, Jorge «Nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos: Escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 347-63.
- Martínez de Pisón, Ignacio «Treinta años de amor». En: *ABC Cultural*. 28 de enero de 1999. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 517-9.
- Mosca, Stefania «Bryce ante Bryce». En: Lander, María Fernanda; Ortega, Julio (eds). *Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 2004. pp. 349-63.
- Oquendo, Abelardo «Bryce, un nuevo escritor peruano». En: *Amaru*. 11. 1969. p. 94.
- Oquendo, Abelardo «Desavenencias con Martín Romaña». En: *Hueso Húmero*. 12-13. 1982. pp. 128-33.

- Oquendo, Abelardo «El largo salto de Bryce». En: *El Comercio*. «Suplemento Dominical». 26 de setiembre de 1971. pp. 22-3.
- Orillo, Winston «Radiografía de *Un mundo para Julius*». En: *Oiga*. 427. 11 de junio de 1971. pp. 31-2.
- Orillo, Winston «Ribeyro en Lima». En: *Oiga*. 435. 6 de agosto de 1971. pp. 31 y 33.
- Portugal, José Alberto «No me esperen en abril: Alfredo Bryce Echenique y la anatomía de una melancolía peruana». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 457-69.
- Rama, Ángel «Bryce Echenique, triste de fiestas». En: *El Universal*. 26 de marzo de 1978. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 235-38.
- Ramírez Franco, Sergio «En torno a *Reo de nocturnidad*» En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 503-10.
- Ratto, Luis Alberto «Alfredo Bryce: *Un mundo para Julius*». En: *Textual*. 2. setiembre de 1971. p. 60.
- Ribeyro, Julio Ramón «Habemus genio». En: *El Observador*. 21 de febrero de 1982. p. xiv. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 267-70.

- Rivera de la Cruz, Marta «Alfredo Bryce Echenique. Reo de nocturnidad». En: *Espéculo. Revista electrónica cuatrimestral de estudios literarios*. 6. Julio-octubre de 1997. www.ucm.es/info/especulo/numero6/bryce6.htm (visto por última vez: 23 de febrero de 2009).
- Rivera Martínez, Edgardo «Imagen personal de Alfredo Bryce y de su obra». En: *Martín. Revista de artes y letras*. 2(5). Agosto de 2002. pp. 41-5.
- Sánchez León, Abelardo «Un cierto imaginario oligárquico en la obra de Alfredo Bryce Echenique». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 567-597.
- Sánchez León, Abelardo «Un peruano en la corte del rey Leopoldo». En: *Caretas*. 12 de agosto de 1985. pp. 58-9.
- Sánchez, Luis Alberto «Julius, protagonista peruano». En: *La Prensa*. 28 de junio de 1971.
- Sánchez, Luis Alberto «Sobre Martín Romaña» En: *Expreso*. 17 de agosto de 1983. p. 17.
- Schwartz, Marcy «Cultural Exile and the Canon: Writting Paris Into Contemporary Latin Amercian Narrative» En: *Paradise Lost or Gained?* Alegría, Fernando; Ruffinelli, Jorge (eds). Houston: Arte Publico Press, 1990. pp. 192-210.
- Schwartz, Marcy «On the Border: Cultural and Linguistic Trespassing in Alfredo Bryce Echenique's *La vida exagerada de Martín Romaña* and *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*». En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*.

- Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 285-98.
- Serna, Mercedes «Del amor y otras (divertidas) tragedias». En: *Qui-mera*. 136. Mayo de 1995. pp. 60-3. En: Ferreira, César; Márquez, Ismael (eds). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. *Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. pp. 451-6.
- Shaw, Donald *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Socorro, Milagros «Polos de la invención en las *Antimemorias* de Alfredo Bryce Echenique». En: Lander, María Fernanda; Ortega, Julio (eds). *Alfredo Bryce Echenique. Ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 2004. pp. 401-23.
- Yol Jung, Hwa «Bakhtin's Dialogical Body Politics». En: Mayerfeld, Michael; Gardiner, Michael (eds). *Bakhtin and the Human Sciences. No Last Words*. Londres: Sage, 1998. pp. 95-111.

vi.3. Bibliografía complementaria

- Aldecoa, Ignacio «La despedida». En: *Cuentos completos (1949-1969)*. Madrid: Alfaguara. 1996.
- Anónimo *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Cervantes, Miguel de *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.

- Cortázar, Julio *Historia de cronopios y de famas*. Madrid: Suma de Letras, 2002.
- Cortázar, Julio *Rayuela*. Lima: Peisa, 2001.
- Domínguez, Antonio «Rabelais y España». En: *Cuadernos de investigación filológica*. N° 6. 1980. pp. 83-102.
- García Márquez, Gabriel *Cien años de soledad*. Lima: Peisa, 2002.
- García Márquez, Gabriel *El amor en los tiempos del cólera*. Lima: Peisa, 2002.
- García Márquez, Gabriel *El otoño del patriarca*. Bogotá: Oveja Negra, 1984.
- Giddens, Anthony *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993.
- Lukács, Georg «Lenin. Theoretician of Practice». En: *Lenin. A Study of the Unity of his Thought*. Cambridge: MIT Press, 1971. En: *Marxists Internet Archive*. www.marxists.org/archive/lukacs/works/xxxx/lenin.htm (visto por última vez: 12 de noviembre de 2009).
- Olivares, Edmundo (ed) *Pablo Neruda. Los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*. Santiago: LOM, 2001.
- Pinti, Enrique «La Salsa Criolla». En: *Las voces del teatro nacional*. Buenos Aires: C.B.S. 1987 [Cinta de audio].
- Rabelais, François *Gargantúa y Pantagruel*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.
- Soriano, Osvaldo *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Stendhal *La cartuja de Parma*. Madrid: Alba, 1998.

- Stendhal *Rojo y negro*. Barcelona: Folio, 1999.
- Sterne, Laurence *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Documento virtual (eText). Proyecto Gutenberg. www.gutenberg.org/files/1079/1079.txt (visto por última vez: 10 de setiembre de 2008).
- Vargas Llosa, Mario *Conversación en La Catedral*. Lima: Peisa, 2001.
- Vargas Llosa, Mario *La ciudad y los perros*. Lima: Peisa, 2001.
- Vargas Llosa, Mario *La tía Julia y el escribidor*. Lima: Peisa, 2002.
- Zorilla, José *Don Juan Tenorio*. Documento virtual (eText). Proyecto Gutenberg. www.gutenberg.org/dirs/etext/t04/8djtn10h.htm (visto por última vez: 2 de marzo de 2007).